REVUE ROUMAINE

Revue mensuelle de culture et civilisation roumaines
Paraît en français, allemand, anglais et russe
AGENCE ROUMAINE DE PRESSE « AGERPRES » — RÉDACTION DES PUBLICATIONS POUR L'ÉTRANGER « LA ROUMANIE »
Rédaction: 1, Piața Scînteii, 71341 Bucarest — Roumanie, B.P. 33—28, tél. 17.60.10. télex 11 272

Rédacteur en chef:
GEORGE G. POTRA

Rédaction: VALENTIN F. MIHĂESCU, MIHAI PELIN, ȘERBAN STATI, VLADIMIR UDRESCU
Version française assurée par: ANCA COSĂCEANU, ELENA DAN *(correction)*, HÉLÈNE ELLI, OLGA GALAȚANU, TEODOR SAULEA, MICAELA SLĂVESCU *(chef de version)* CONSTANTIN STURDZA, RODICA-MARIA VALTER
Maquette: DOINA-ȘTEFANIA SAUCĂ

Couverture I:

Liviu Rebreanu — buste réalisé par Milița Pătrașcu à la tombe de l'écrivain, cimetière Belu de Bucarest (photo: Dinu Lazăr)

Couverture IV:
Photo de Dinu Lazăr

L'illustration de ce numéro a été réalisée avec le concours du Musée de la littérature roumaine de Bucarest

Deux décennies d'histoire nouvelle en Roumanie

Depuis deux décennies le peuple roumain vit dans un pays nouveau, création du IXe Congrès du Parti Communiste Roumain, et dont l'édification a requis la passion et l'effort créateurs de la nation tout entière. En juillet 1965, donc il y a vingt ans, le forum des communistes roumains confia les destinées du pays à Nicolae Ceaușescu, l'homme qui, témoignant d'un patriotisme et d'un dévouement exemplaires, manifestant de l'intrépidité et de la clairvoyance politique, a imprimé un puissant souffle novateur à la détermination et au déroulement de l'ensemble du processus de transformation révolutionnaire de la société roumaine.

Cet événement a été célébré par la nation roumaine entière à travers d'amples manifestations organisées dans tous les coins du pays — symposiums, colloques, manifestations politiques-éducatives, expositions — et qui ont culminé avec le Plénum du Comité Central du Parti Communiste Roumain et de l'appareil central du parti, qui s'est tenu le 24 juillet dernier. A cette occasion le Comité Central du Parti Communiste Roumain, le Conseil National du Front de la Démocratie et de l'Unité Socialistes, le Conseil d'État et le Gouvernement de la République Socialiste de Roumanie ont rendu hommage au dirigeant de notre parti et de notre État, exprimant leur sentiment de profonde gratitude et leur haute estime à l'éminent homme politique et d'État qui s'est mis corps et âme au service de la patrie, par une activité révolutionnaire recouvrant plus d'un demi-siècle. Sa réélection à la haute charge de secrétaire général du parti lors des Xe, XIe, XIIe et XIIIe Congrès, de même que son élection quatre fois de suite à la présidence de la Roumanie, sont autrement significatives de l'estime et de la confiance que l'on témoigne au représentant et promoteur le plus authentique des options historiques fondamentales de notre nation pour la manière dont il conduit les destinées de la Roumanie. « En ce glorieux moment anniversaire — était-il précisé dans le document mentionné — nous nous faisons un devoir d'honneur, de cœur et de conscience de rendre hommage au rôle décisif que vous avez tenu dans les grandes transformations révolutionnaires qui ont eu lieu en Roumanie au cours de ces vingt années depuis que vous conduisez les destinées du parti et du peuple. Nous considérons avec beaucoup de fierté — tout comme le peuple lui-même — que ces années marquées d'incomparables réalisations constituent l'époque la plus lumineuse de toute notre existence et que nous appelons tous, en signe de respectueux hommage, l'"Époque Nicolae Ceaușescu" ».

Ayant entrepris un ample examen rétrospectif des deux dernières décennies, les travaux du plénum ont relevé une fois de plus l'importance historique du IXe Congrès,

son rôle fondamental dans le développement et la dynamisation de tout le processus d'édification du nouvel ordre social en Roumanie. Par ses résolutions et ses orientations en perspective, le IXe Congrès a élaboré une conception scientifique harmonieuse concernant les principaux domaines de l'édification du nouveau système et a également établi, avec clairvoyance scientifique aussi bien les directions de développement politique, social et économique du pays, que les moyens d'y aboutir, marquant ainsi un véritable moment de renaissance nationale. S'employant à adapter, dans un esprit créateur, les vérités générales du développement social aux réalités concrètes de la Roumanie, le président Nicolae Ceaușescu a le mérite d'avoir promu, pendant les 20 années écoulées, une pensée originale et audacieuse, une conception qui transforme incessamment la compréhension scientifique des réalités en terrain fertile pour la prévision des tendances du développement ultérieur.

Promoteur persévérant du nouveau, foncièrement hostile à ce qui reste confiné dans les dogmes, ayant éliminé de notre vie socio-politique une serie de tendances à dénaturer les faits ou de thèses périmées et redonné au peuple la confiance en son génie et sa créativité, il a inspiré et transformé en réalité vivante l'ensemble du processus d'edification de la Roumanie moderne. Il n'existe pratiquement pas de domaine où les idées hardies, la sagesse, la perspicacité et le dynamisme du président Nicolae Ceaușescu n'aient déterminé et orienté la marche ascendante du pays. Et si les années qui se sont écoulées depuis le IXe Congrès portent, en ce qu'elles ont de plus fécond et de plus méritoire, l'empreinte de sa personnalité, c'est que le président de la Roumanie a su, comme nul autre, être au diapason du pays, de son peuple, dont il a senti les besoins et les aspirations et orienté l'énergie et la sagesse.

Dans l'évolution historique de la Roumanie, de sa civilisation matérielle et spirituelle, « le IXe Congrès représente une étape décisive », affirmait le président Nicolae Ceaușescu lors de son allocution à la tribune du forum anniversaire, occasion d'une analyse scientifique approfondie des grands moments de l'histoire nationale participant d'un processus unique, dialectique, dont le point culminant fut l'acte de dignité nationale du 23 Août 1944. En effet, avec la remarquable capacité de synthèse qu'on lui connaît, le président Nicolae Ceaușescu a retracé, dans ses données essentielles, l'ascension historique du peuple roumain, dont les traits dominants sont la permanence et la continuité dans l'espace carpato-danubien-pontique, la lutte à la fois héroïque et dramatique des prédécesseurs pour la préservation de l'être national, pour la liberté et l'indépendance. « On peut affirmer à juste titre qu'il a existé depuis toujours une interdépendance et une parfaite unité dialectique entre les luttes pour l'indépendance et les luttes pour la transformation révolutionnaire de la société, pour le progrès des forces productives et l'élévation du niveau général de développement de la patrie », déclarait encore le président de la Roumanie. Il a en même temps souligné,

en accord avec la réalité historique, que tous les grands mouvements de portée sociale et politique de notre pays ont été organiquement liés au flux de l'histoire universelle. Les militants roumains, les éléments les plus avancés de notre peuple ont participé effectivement aux grands événements et mouvements progressistes européens, la lutte du peuple roumain pour la justice sociale et l'élimination de l'exploitation étrangère ayant en même temps bénéficié d'un ample appui venant des forces progressistes, démocratiques d'autres pays.

L'acte historique d'Août 1944 a inauguré une ère nouvelle dans le développement de la Roumanie. En évoquant le chemin qu'a suivi le peuple roumain depuis la victoire de la révolution de libération sociale et nationale, antifasciste et anti-impérialiste, le président Nicolae Ceaușescu affirmait: « Notre peuple a franchi en peu de temps plusieurs étapes historiques de développement économique et social — depuis le régime bourgeois-agrarien accusant de puissantes caractéristiques féodales, jusqu'à la société socialiste multilatéralement développée. Dans cet ample processus révolutionnaire, le IXe Congrès du Parti Communiste Roumain a marqué une nouvelle étape du développement économique et social du pays ».

En raison du nouveau climat social inauguré par le IXe Congrès, des thèses, des orientations et des programmes adoptés lors des congrès et des conférences nationales ultérieurs du parti, la Roumanie a remporté des succès remarquables sur la voie de sa prospérité, a atteint des degrés de progrès, de civilisation et de bien-être sans précédent au cours de sa très longue histoire. C'est grâce au travail persévérant du peuple tout entier et à l'affranchissement de son énergie créatrice que l'on en est venu, ces deux dernières décennies, à mettre l'accent sur les forces propres, sur la mise en valeur de toutes les ressources matérielles et humaines du pays, ce qui fait que tous les succès remportés, souvent au prix de grands sacrifices, sont le résultat exclusif de l'effort national. C'est ce que déclarait le chef de l'Etat roumain: « Nous n'avons rien eu à titre gracieux ! Rien ne nous est tombé du ciel ! Tout cela est le fruit du travail de notre peuple, de la politique de notre parti communiste. Voilà précisément pourquoi notre peuple est fortement attaché à ses réalisations et toujours prêt à les défendre, à faire constamment avancer le socialisme vers le communisme ! »

Du fait de la mise en œuvre ferme de la politique d'industrialisation du pays, de la promotion d'un taux d'accumulation élevé, on a créé, dans cet intervalle, une industrie puissante, équilibrée et dynamique. En même temps, on a inauguré une nouvelle et profonde révolution agraire, on a élaboré et mis en œuvre des programmes sociaux d'envergure et l'on a créé ce système original, unique en son genre, de la démocratie ouvrière révolutionnaire, qui assure la participation directe des travailleurs au gouvernement de la société. Un rôle particulièrement important allait revenir à la science. Le développement multilatéral sans précédent dans lequel s'est engagé

le pays a donné pour tâche aux hommes de science de se constituer en première force motrice de cette immense entreprise, a fait de la science une véritable force productive qui embrasse toutes les dimensions de la vie, depuis la chaîne de production jusqu'à la direction du processus social. Comme le faisait remarquer le président de la Roumanie, la nouvelle révolution technico-scientifique continuera de marquer le développement social et économique jusqu'à la fin de ce millénaire, le progrès général du pays n'étant possible qu'à partir des acquis les plus récents de la science et de la technique. Le développement continu de l'enseignement, de la culture socialiste, l'évolution de l'école à tous les niveaux, en accord avec les nécessités de l'économie nationale, l'étroite corrélation de l'enseignement, de la recherche et de la production ont déterminé l'élévation du niveau général de culture, l'élargissement de l'horizon de la connaissance et de la pensée. Les années qui ont suivi le IXe Congrès témoignent également d'une ample activité idéologique et politique-éducative en vue de la formation d'un homme nouveau, ayant une conscience avancée et une personnalité multilatérale.

Le plénum a amplement mis en lumière le fait que les remarquables réalisations enregistrées dans le développement économique du pays, dans l'accroissement de l'avoir national, se sont reflétées dans l'élévation du niveau de vie matériel et spirituel du peuple entier — objectif suprême de la politique roumaine — dans l'affirmation toujours plus vigoureuse des valeurs de la civilisation socialiste, dans la mise en pratique persévérante de nouveaux principes d'éthique et d'équité.

La vision profondément dialectique de l'évolution générale du pays, propre à la pensée et à l'activité du président de la Roumanie, a trouvé également expression dans l'analyse, lors du forum anniversaire, des directions d'action en vue de l'accomplissement exemplaire des objectifs de développement de la Roumanie au cours du quinquennat 1986—1990 et en perspective, jusqu'à l'an 2000. À ce propos, le chef de l'État roumain déclarait: « A partir des conclusions tirées de l'activité du passé et les résolutions du XIIIe Congrès, il importe de poursuivre fermement le développement des forces productives — facteur décisif du progrès général. Il importe en même temps — c'est là une conclusion générale découlant de l'expérience acquise jusqu'à ce jour — d'assurer encore, à l'avenir également, la répartition judicieuse du revenu national pour les fonds de consommation et de développement. La vie, la réalité viennent attester la portée juste de la thèse générale de la reproduction élargie et de l'accumulation socialiste ».

Ayant ouvert la voie à des réalisations sans précédent dans tous les domaines de la vie économique et sociale du pays, le IXe Congrès a en même temps inauguré l'époque d'une politique extérieure fondée sur des principes fermes, consacrée à l'instauration de la paix mondiale, à l'amitié et à la coopération des nations. Ce sont

là des vertus cardinales de notre politique extérieure, politique qui a valu à la Roumanie une place et un rôle de premier ordre dans la communauté internationale. « Nous sommes fermement décidés, précisait le chef de notre parti et de notre État, à poursuivre, à l'avenir aussi, la même politique s'appuyant sur des principes, qui prenne en compte aussi bien les intérêts de notre patrie, que les intérêts généraux du développement indépendant de toutes les nations du monde et de la préservation de la paix. Nous sommes forts de la conviction que seule une telle politique, seules une coopération et une consolidation de l'indépendance de chaque nation, mais aussi de la paix mondiale, peuvent garantir — au peuple roumain ainsi qu'à tous les autres peuples — que leurs aspirations au mieux-être, à une vie libre, aisée et heureuse seront exaucées ».

Dans un monde mouvementé, marqué de conflits armés ouverts, la Roumanie offre, depuis deux décennies, l'image d'un pays plaidant et agissant constamment pour le développement des rapports entre tous les États à partir des principes de la parfaite égalité des droits, du respect de l'indépendance et de la souveraineté nationales, de la non-ingérence dans les affaires intérieures, de l'avantage mutuel, du renoncement à la force et à la menace d'en faire usage, principes qui lui ont valu un champ bien large de développement de ses relations avec tous les États du monde. Au cours des années qui ont suivi le IXe Congrès, on a vu se développer constamment les relations de la Roumanie avec tous les pays socialistes, avec les pays en voie de développement, avec les pays non alignés, avec les pays petits et moyens, avec les pays capitalistes développés. C'est ainsi que, face aux 67 pays avec lesquels la Roumanie entretenait des relations diplomatiques en 1965, on en compte aujourd'hui 141 alors que le nombre de pays avec lesquels elle développe des relations économiques est à présent supérieur à 150.

Le bilan de l'activité internationale déployée par la Roumanie au cours des deux dernières décennies — dont les éléments essentiels ont été évoqués par le président Nicolae Ceaușescu lors du plénum — a mis en évidence les grandes orientations et directions d'action d'une politique extérieure profondément et constamment attachée à la sauvegarde de la paix mondiale. « Il n'existe pas de problème plus important — soulignait le président de la Roumanie — que celui de tout entreprendre pour sauver l'humanité menacée par une catastrophe nucléaire, par la destruction, d'assurer aux nations, aux hommes le droit suprême à l'existence, à la liberté, à la vie et à la paix ! » On connaît partout dans le monde les initiatives, les propositions et les appels à la raison et au réalisme que la Roumanie, le président Nicolae Ceaușescu ont adressés aux chefs des États et des gouvernements en vue du désarmement, nucléaire en premier lieu, pour que l'on cesse d'installer des missiles nucléaires en Europe ainsi que de nouvelles armes nucléaires en général sur la Terre et dans l'espace, en vue de

l'édification d'un nouvel ordre économique international, de la démocratisation des relations internationales, du règlement par la voie exclusivement pacifique des litiges qui subsistent entre les États. « Nous sommes fortement convaincus — déclarait encore le président de la Roumanie — que les forces qui souhaitent la paix sont à même d'enrayer le cours dangereux des événements et que, agissant de concert, les peuples parviendront à imposer le désarmement et à assurer une paix durable sur notre planète, à réaliser un monde plus juste et meilleur, un monde de l'égalité, de la liberté et de l'indépendance de chaque nation ! ». Dans le contexte de la lutte pour la paix, pour le désarmement, le président de la Roumanie a réitéré, du haut de la tribune du plénum, la proposition adressée aux pays socialistes parties au Traité de Varsovie à procéder à une réduction unilatérale des dépenses militaires et des effectifs armés d'un minimum de 10 à 15 pour cent, ce qui loin d'affecter leur capacité défensive serait d'une grande importance politique et aurait une influence positive sur les pays membres de l'O.T.A.N., les amenant ainsi à prendre des mesures appropriées.

Architecte de l'époque la plus féconde de développement économique et social du pays, le président Nicolae Ceaușescu s'est illustré en même temps comme promoteur d'une politique de la paix, de l'entente et de la large coopération internationales, comme un stratège œuvrant à l'accroissement de la contribution originale de la Roumanie à la cristallisation de solutions constructives, pacifiques, pour tous les grands problèmes du monde contemporain. D'où, naturellement, la volonté unanime du peuple roumain — que mettent puissamment en évidence l'Appel adopté par le plénum et les messages-engagements arrivés de tous les coins du pays à l'adresse du président Nicolae Ceaușescu — de mettre en œuvre la politique du parti et de l'État roumain, expression de ses aspirations vitales, faisant entièrement confiance à son avenir lumineux, au triomphe de la paix et du progrès dans le monde.

REVUE ROUMAINE 9

XXXIXe ANNÉE 1985

Sommaire

CENTENAIRE LIVIU REBREANU

ȘERBAN CIOCULESCU 8 Liviu Rebreanu

NICOLAE BALOTĂ 11 La Vocation du tragique

PROSE

LIVIU REBREANU 20 La Forêt des pendus (roman, extraits)
54 Confessions
59 Eloge du paysan roumain

ÉTUDES ET COMMENTAIRES

Devant la critique: G. CĂLINESCU (69), E. LOVINESCU (69), TUDOR VIANU (70), POMPILIU CONSTANTINESCU (70), D. PANAITESCU-PERPESSICIUS (71)

DUMITRU MICU 71 Créateur du roman roumain moderne

DOLORES TOMA 75 Sisyphe et le pont

PAUL DUGNEANU 82 Prélude au chef-d'œuvre

VLADIMIR UDRESCU 85 Dans l'agora

NICOLAE ULIERIU 89 Entre des miroirs parallèles

Repères bio-bibliographiques (93)

FĂNUȘ BĂILEȘTEANU 101 Vers l'« Opera omnia »

NOS COLLABORATEURS

Liviu Rebreanu

Il n'y a pas de longtemps, dans l'article d'un jeune confrère, j'ai trouvé l'épithète : l'« inouï » Rebreanu. Ce superlatif de la stupéfaction doublée d'admiration, m'a semblé parfaitement justifié. J'y ai déchiffré l'expression de l'hommage le plus légitime que la nouvelle génération puisse rendre à un glorieux devancier qu'elle ne connaît que de son œuvre et qu'elle n'a pas pu aborder en personne. Comme je suis un de ceux qui ont joui de ce privilège — compensation légitime de mon âge par trop avancé — il me semble opportun d'essayer d'évoquer la personnalité physique et morale de l'auteur de *Ion*, de la *Forêt des pendus* et de *la Révolte*, ces trois monuments par lesquels il a enrichi notre prose.

J'ai fait sa connaissance en automne 1923, à Bucarest, dans l'accueillant logis du critique E. Lovinescu, rue Cîmpineanu, où mon ami, Vladimir Streinu, venait de m'introduire. Il y était reçu avec grande considération, car les deux premiers des trois romans mentionnés avaient déjà parus, ce qui lui avait valu une réputation unanimement reconnue. Mais, en plus de l'estime littéraire qu'il inspirait à tous, à commencer par l'hôte, Liviu Rebreanu était aussi une apparition extrêmement agréable : c'était un homme vigoureux et beau, de cette beauté qui frappe et plaît dès l'abord, aux hommes autant qu'aux femmes. D'une taille élevée, d'une carrure puissante, il semblait, lorsqu'il se tenait debout, planté en terre aussi solidement qu'un arbre. Il est rare que la vigueur physique, quand elle ne se rattache pas à un athlétisme professionnel, s'unisse à un aspect plus sympathique et intéressant, grâce aussi au contraste qui opposait la jeunesse de l'homme (il ne comptait pas plus de 38 ans) à la blancheur prématurée de ses cheveux, la force de son corps et de ses membres à la candeur de ses yeux d'un azur clair et serein, et l'autorité de son nom au naturel des gestes et des paroles. Il n'avait rien de la morgue de tant d'autres « maîtres », plus ou moins authentiques, qui se voulaient inabordables et oraculaires. Il parlait peu, mais avec une parfaite franchise, surtout lorsqu'on le priait de se prononcer sur les œuvres des poètes ses contemporains. C'était l'époque où sévissait l'imagisme délirant et l'hermétisme engendrés par le dadaïsme de Tristan Tzara, et Liviu Rebreanu tenait à ne pas dissimuler son manque d'affinité à l'égard de ce courant. Il affirmait uniment qu'il ne comprenait et ne goûtait pas de telles élucubrations. Il ne mettait aucune passion dans ses jugements, mais ceux-ci étaient catégoriques ; sans droit d'appel, tels ceux d'une instance suprême. Son autorité morale était indiscutable, surtout lorsqu'on songeait aux centaines de nuits blanches que lui avaient coûté chacun de ses livres, au long travail de polissage qu'il consacrait aux mots, à l'attention qu'il accordait aux proportions architectoniques des chapitres, à tout l'effort de clarté que représentait son travail d'atelier. C'est pourquoi on ne pouvait lui en vouloir pour son refus d'accepter le frisson des ténèbres et le délire verbal. Les jeunes poètes, rappelés à l'ordre classique, ne cessaient de lui témoigner le respect que son âpre discipline de travail et sa grande conscience artistique lui avaient valu. Je le ré-

Liviu Rebreanu

Liviu Rebreanu en tenue de membre de l'Académie roumaine (1940)

pète, simple et naturel dans son attitude et dans ses paroles, Liviu Rebreanu n'en imposait pas moins le respect. Ce n'était pas lui qui nous maintenait à distance, nous les jeunes, c'était la vénération où nous le tenions, qui nous l'imposait. Vingt années s'écoulèrent ensuite, et j'eus à plusieurs reprises l'occasion de le voir de près, de collaborer avec lui, de pénétrer même dans son sanctuaire, de le regarder, assis à sa table de travail, dans son appartement de l'actuel Boulevard 6 Martie. Il avait une grande bibliothèque qui contenait beaucoup de livres en allemand, rassemblés à l'époque de sa jeunesse et conservés en un ordre parfait, le même qu'il apportait en tout. Il se montrait affable et amical à mon égard mais je n'aurais jamais songé de me vanter d'être l'ami d'un tel homme, exclusivement, absorbé par son œuvre et se consacrant a sa famille, à son foyer chaleureux, si propice à son travail de bénédictin. Liviu Rebreanu a toujours détesté le temps gaspillé dans la vie de bohême ou celle des cafés, les camaraderies changeantes et les coteries littéraires. Lors de sa première jeunesse, il avait fréquenté le cénacle de Mihail Dragomirescu et, après la seconde guerre mondiale, celui de E. Lovinescu, mais avec la même discrétion du grand travailleur sans cesse sur des charbons ardents, avide de retrouver son atelier et refusant de s'attarder ailleurs. Liviu Rebreanu aimait les hommes, et chaque homme en particulier, s'il l'avait vérifié, de son regard si sûr, et le nommait « mon ami », ou, lorsqu'il écrivait, « cher Ami », en usant de la majuscule à l'allemande ; il aimait les jeunes écrivains, était au courant des difficultés qu'ils devaient surmonter, car il était passé par les mêmes débuts pénibles, mais il les aimait sans démagogie, ne se sentant aucunement l'âme d'un chef d'école et n'éprouvant pas le besoin d'être entouré d'une cour d'adulateurs. Car ce grand écrivain était aussi un grand modeste. Lors de la parution de *Ion*, ce roman fut d'abord proposé, à l'Académie, pour recevoir le prix Adamachi ; cependant, le rapporteur I. Al. Brătescu-Voinești exprima, ultérieurement et fort justement, l'opinion que c'était le grand prix Năsturel Herăscu, auquel aspirait le poète M. Codreanu de Iași, un maître du sonnet, qui lui revenait de droit. Mais comme le règlement ne permettait pas ce changement des prix on dut le modifier, à la proposition du même rapporteur. Comme toute dérogation, celle-ci provoqua des réactions différentes. Répondant au commentaire signé Tudor Teodorescu-Braniște, du journal « *Rampa* », Liviu Rebreanu précisait : « Je n'ai pas aspiré à un prix (. . .) et si je l'avais fait, je suis suffisamment modeste pour aspirer à un prix moins important, surtout si j'avais su que mon roman allait être opposé à toute l'œuvre littéraire de ce poète distingué qu'est M. Codreanu. C'est à l'initiative de l'Académie qu'on m'a accordé le grand prix, c'est là la vérité (. . .) Et il ne m'est pas indifférent qu'on sache que je ne suis pas à ce point dépourvu de modestie pour me précipiter du premier coup au grand prix, comme le font un Radivon, un Stoican ou d'autres. Comme je sais fort bien que le Grand Prix a été accordé aux écrivains roumains les plus distingués, à commencer par Alecsandri et à finir par Vlahuță, je ne pouvais pas avoir l'outrecuidance de le briguer, d'autant plus que, — vous le dites très bien vous-mêmes — j'ose me croire capable dorénavant de produire d'autres œuvres meilleures mêmes que *Ion*. »

La modestie jamais démentie de l'auteur de *Ion*, qui ne se rendait pas compte qu'il avait écrit un chef-d'œuvre et qui aspirait toujours à mieux faire n'est pas, malheureusement, et n'a jamais été, celle des jeunes. La jeunesse est, par excellence, l'âge de la jactance, de la confiance illimitée en soi et de l'orgueil démesuré, lequel se tempère, il est vrai, quand vient l'âge de la sagesse. Rebreanu n'avait que 35 ou 36 ans lorsqu'il écrivait les nobles paroles que nous venons de citer, et il n'avait pas été choyé jusqu'alors par le sort. Dans le livre que son admirable veuve, Fanny Rebreanu, consacre au souvenir de son mari, nous revivons les terreurs qui furent celles du romancier recherché par les autorités pendant les années d'occupation (1916—1918). Ayant été arrêté, il avait réussi à s'échapper de l'escorte qui le convoyait et s'était réfugié en Moldavie. Pourtant, cette atmosphère accablante d'insécurité et de crainte ne se reflète aucunement dans *Ion*, élaboré dans un esprit de calme, lucidité, patience et probité artistique, qualités essentielles et permanentes de ce grand romancier.

La gloire elle-même ne put entamer cette modestie, qui n'était pas incompatible, chez Liviu Rebreanu, avec la conscience parfaite qu'il avait, aussi bien de sa valeur que de sa notoriété. Je me souviens d'un jour où, me trouvant dans le tramway qui de l'Université le menait à son logis, à l'heure du déjeuner, je lui parlais des dures conditions que les gens de la plume devaient affronter et de leur labeur, jamais récompensé à sa juste valeur. Il partageait mon avis, mais tempéra l'absolutisme de mes conclusions en me rappelant son propre bilan : « Je ne pense pas qu'il y ait aujourd'hui un seul village ou hameau de notre pays où il n'y ait pas un exemplaire au moins de mes livres. ». Il était, il est vrai, non seulement notre romancier le plus important, mais aussi le plus lu et connu. Son œuvre, inspirée de la vie de notre peuple et écrite à l'intention de tous, pour satisfaire à sa conception de la clarté, avait pénétré partout et son nom s'était imposé. C'était vrai ! Mais combien d'obstacles ce fils de modeste instituteur de la Transylvanie alors partie de l'empire bicéphale des Habsbourg n'avait-il pas dû franchir, à commencer par la reconquête pour ainsi dire de sa propre langue et à finir par la pulvérisation de la soi-disant malédiction qui pesait sur notre roman, incapable, disait-on, de se constituer en un genre viable. Son génie obstiné et la parution fracassante de *Ion* (1920) en eurent raison. À mon objection qu'il ne fallait pas répondre à la règle générale par des exceptions, Liviu Rebreanu me répliqua : « Il est en le pouvoir de chaque écrivain et artiste de s'affirmer. On ne lui demande pour cela *que* conscience et travail. »

Ce *que* le caractérisait. Sa conscience et sa force de travail étaient telles qu'elles lui semblaient les qualités les plus naturelles à la portée de tous, pareilles aux fonctions physiologiques d'un homme bien portant, telles que la respiration, la circulation du sang, etc. Autour de nous, cependant, le romantisme avait semé la mauvaise herbe du personnage maladif, auquel nous rattachait la croyance — encore une croyance ! — en la malédiction qui poursuivait les artistes authentiques et autres superstitions du même genre. Je connaissais des poètes qui ne lisaient absolument rien, pour ne pas risquer, disaient-ils, de porter atteinte à leur originalité, des poètes qui ne retouchaient pas leur première « inspiration » afin de ne pas nuire à leur « spontanéité », des poètes

qui, étant nés avec l'étincelle du génie, se dispensaient de tout effort supplémentaire et épuisaient leurs forces dans l'oisiveté.

L'existence de tout grand artiste implique un enseignement. Je n'affirme pas ceci par suite de qui sait quel préjugé professionnel, de professeur invétéré. Elle implique au moins un enseignement moral, puisqu'il est bien connu que le secret du beau ne s'enseigne pas, ou, plus exactement, n'est pas enseigné *ex cathedra*. Liviu Rebreanu est un de ces artistes dont le verbe ne brille pas, dont le style n'attire pas. Si le talent, du moins celui qui se manifeste chez un débutant, se caractérise par la séduction, ce n'est pas de ce genre de talent qu'il fut pourvu ! Parmi les jeunes gens doués de la période qui précéda la première guerre mondiale, Liviu Rebreanu n'eut semblé à personne le prosateur destiné à l'emporter sur tous. D'autres que lui écrivaient plus facilement, dans un style plus orné, plus abondant. Avec *Golanii* (« Les Voyous »), son second recueil de courts récits, il semblait se cantonner dans un secteur et une manière ingrats : à la périphérie du naturalisme. Ses confrères plus âgés pouvaient dormir sur leurs deux oreilles. Et ils le firent, misant sur des lauriers futurs. Luttant contre la langue, contre ses propres limites, contre la matière qui ne se laissait pas facilement contenir, Liviu Rebreanu s'est montré cependant le plus apte à triompher, tour à tour, de tous les obstacles, et à édifier, pierre par pierre, brique par brique, ardoise par ardoise, l'édifice le plus monumental et le plus solide de notre entre-deux-guerres . . . Il l'a voulu et l'a réalisé. Vouloir implique un infini potentiel d'énergie morale. Liviu Rebreanu donna un nouvel essor à notre roman, embourbé au fond d'un cul-de-sac, et il le fit avec un acharnement mythologique, herculéen, rééditant, dans le silence du sanctuaire, les travaux du demi-dieu grec. Après cette glorieuse expérience, il ne nous est plus permis de placer sous le signe du doute la parole selon laquelle le génie est une longue patience . . .

Ses contemporains lisaient Rebreanu, l'admiraient et le commentaient. Mais c'est aujourd'hui que sa gloire a atteint les grandes altitudes. Ses œuvres sont diffusées aujourd'hui en tirages de masses, de nombreuses traductions le font connaître à l'étranger. Nos prosateurs se considèrent ses héritiers et ses disciples. Ce sont là les signes d'un hommage bien mérité, dû à une gloire que Rebreanu, avec sa modestie proverbiale, n'avait sans doute jamais rêver d'atteindre.

ŞERBAN CIOCULESCU

La Vocation du tragique

Dans l'univers imaginaire de Liviu Rebreanu le verbe *avoir* joue un rôle primordial. Nous n'entendons pas par ceci uniquement le désir d'appropriation, le besoin de posséder. Le prosateur est attiré par le monde des déshérités, des « nombreux humbles » auxquels *Ion* est dédié, par ceux qui *n'ont pas* dans leurs rapports avec ceux qui *ont*. Ces rapports sont économiques et sociaux

dans sa perspective, mais ont également des implications psychologiques et, pourrions-nous dire, généralement anthropologiques. La vision du village, dans la perspective de Rebreanu, la hiérarchie des gens, leurs rapports, sont déterminés par les lois de l'« avoir » et, avant tout, par celles de la propriété sur la terre. Des petits gestes, de l'allure et même de la conformation physique et jusqu'aux grands conflits ou — dans *la Révolte* — aux grandes conflagrations qui bouleversent la vie du village, tout, dans les fictions de Rebreanu, porte le sceau du manque, du plus ou du moins, d'un trouble dans l'ordre de l'*avoir*. N'entendons pas par ces images d'un monde de la possessivité uniquement l'hypostase d'un thème sociologique. Un roman typique construit sur les rapports de fortune dans le monde bourgeois et aristocratique allemand du siècle passé, *Soll und Haben* (« Devoir et avoir ») de Gustav Freytag, très goûté par le public de l'Europe centrale et très probablement connu par Rebreanu, disposait les rapports humains conformément aux lois de l'économie. Freytag déclarait (comme allait le faire aussi notre écrivain) : « J'ai toujours été attiré plus particulièrement par la vie du peuple qui coule sans interruption, sous son histoire politique, comme un fleuve sombre, par la situation, les souffrances et les joies des millions de petites gens. » Des déclarations similaires furent faites dans le dernier quart du siècle passé par quelques-uns des écrivains connus par Rebreanu : Emile Zola, de même que le Hongrois Mikszath Kalman. Le romancier roumain voyait lui aussi la situation, les souffrances et les joies de ce « nombreux humbles », engendrées par l'injuste organisation des affaires économiques et sociales. Mais, dans ses fictions, l'argent qui a joué le rôle de la Fatalité dans le roman du XIXe siècle, de Balzac à Zola, et de celui-ci au petit roman post-réaliste, n'apparaît guère. Les boyards de *la Révolte* où la famille de l'instituteur petit-bourgeois de *Ion*, ont, il est vrai, besoin d'argent, mais les paysans, la masse humaine qui occupe le premier plan de ces narrations, ne s'agitent pas pour de l'argent ; ils ont besoin de terre, la terre du travail, de leur vie et de leur mort. Dans *les Paysans* de Balzac, François Tonsard, jeune garçon très pauvre, ne possédant pas le moindre lopin de terre, qui travaille à la journée pour le jardinier d'un château, se voit offrir un arpent de terre par la demoiselle Laguerre. Et le voici qui s'engage sur une voie qui dans la perspective balzacienne, ne pouvait être que celle de l'accumulation d'argent. Sa femme est cuisinière, domestique par conséquent, et réussit admirablement l'« omelette ». Son mari devient cabaretier, puis propriétaire, avec un salon où, sur la console de la cheminée, brille un fusil de braconnier qui ne vaudrait pas cinq francs, souvenir de sa pauvreté de jadis. Il est impossible de s'imaginer une telle carrière dans le cadre des fictions de Rebreanu. Le romancier évoque sans cesse, de manière obsessive, la pauvreté des paysans *dépourvus* de tout, de même que leur désir d'*avoir*, mais leur désir est élémentaire, un désir forcené de posséder de la terre. Tout le reste, maison, bétail, nourriture abondante, bien-être, situation et puissance, dérivent de la terre. Quand Ion arrive à son champ, à la limite qui le sépare d'un autre, que son père avait vendu, il l'embrasse d'un regard avide. La terre lui était chère « comme la prunelle de ses yeux ». Il est pauvre, les produits de sa terre peuvent à peine subvenir à ses besoins. Et pourtant, ou à cause de cela, justement : « Il ressentait un si grand plaisir en voyant sa terre

qu'il lui prenait l'envie de tomber à genoux et de l'étreindre. Elle lui semblait plus belle parce qu'elle était la sienne. »

Le besoin primordial de la possession s'associe à une obsession élémentaire, celle de la terre, en tant que force élémentaire dont la vie dépend. Ion est un possédé de la terre. Le démon qui s'est emparé de lui est justement celui de la possession. Ce drame du paysan, tel qu'il est montré dans *Ion* et dans *la Révolte*, est celui de la condition humaine qui ne peut *être* véritablement, parce que, dans certaines circonstances sociales et économiques, elle ne *possède* rien. Le désir âpre de terre est, au fond, un complexe où convergent des appétences archaïques organiques et naturelles, des besoins économiques pressants et, plus que tout, une avidité de possession exacerbée chez celui qui, vivant dans un monde de la propriété, en est tout à fait dépourvu.

Insistons un peu sur cette passion. Indirectement, nous la retrouvons dans le regard rétrospectif que, dans *Ion*, Vasile Baciu, le beau-père du protagoniste, jette sur sa propre vie. Le père d'Ana, un homme travailleur qui avait réussi à échapper à la pauvreté grâce à un rude labeur, se reconnaît lui-même au même âge, dans le jeune Ion et comprend ses intentions, en se rappelant ses propres ections, car, lui aussi avait épousé une jeune fille laide, mais riche, et l'avait aimée « car elle incarnait les terres, la maison, les bêtes, toute la fortune qui l'avait élevé au-dessus des besoins. » Baciu sait que Ion « le miséreux » convoite sa fortune. Parmi les nombreuses symétries du roman, ce rapport d'identité entre les deux ennemis est unique : le jeune homme convoite la fortune du vieux, de la même façon et usant de la même voie que ce dernier avait suivi pour l'acquérir. C'est là un heurt entre deux êtres semblables, à des âges différents. Même amour du travail, même désir avide de la terre, même acharnement, même manque de scrupules . . . Dans ce combat qui les oppose, c'est le jeune qui triomphera. Au cours de ce conflit qui a la terre pour enjeu, les deux hommes font passer leur colère sur Ana, la brutalisant tant et plus, car elle n'est pour eux que l'outil utile ou inutile de leur litige. Menacé d'être traîné devant les tribunaux, mais vaincu surtout par l'énergie vindicative de son jeune ennemi, Vasile Baciu finit par céder. Cet affrontement entre les deux hommes qui s'achève par la capitulation du beau-père, prend l'allure de heurts épiques, d'épopées, mais ne comporte aucun héroïsme. La page où le vieux abdique, mettant ainsi fin au conflit apparent est de toute beauté. Les deux hommes avancent sous la tempête de neige, muets tous deux, jusqu'à ce qu'ils arrivent au village voisin. Un court dialogue avec le notaire, sa boutade qui frappe au cœur les deux paysans (« . . . tu es venu ici riche, et maintenant tu pars comme un mendiant. »), le vin bu au cabaret, enfin l'accès de rage du vieux que le poing de fer de Ion abat sur le sol souillé, cette page pathétique, mais d'un pathos réservé, reflète parfaitement les vertus aussi bien que les limites de l'art de Rebreanu. La technique est, en apparence, celle d'un observateur réaliste, objectif, celle du narrateur qui ne se mêle pas à sa narration, qui se tient caché, comme s'il n'existait pas. Cette page semble le dénouement du terrible affrontement des deux ennemis. Dénouement juridiquement sanctionné — situation renversée de tout au tout. Celui qui avait n'a plus rien, celui qui n'avait rien triomphe, car c'est lui qui possède maintenant toutes les terres. Joie amère et brutale.

Le style sert parfaitement la vérité accablante, désolante. Il n'y a pas trace ici des éléments naturalistes si évidents même dans les meilleurs romans de Zola, et d'une complaisance pour le laid, le repoussant. L'écrivain français était un sensuel de la laideur, il se complaisait dans la représentation du dégoûtant comme les esthétisants dans la représentation voluptueuse du grâcieux esthétique. Rien de tel dans l'art de Rebreanu, qui est, du point de vue de la présentation de l'humain, plus près des grands romanciers russes du XIXe siècle, dont le réalisme se fondait sur l'idée chrétienne et patriarcale de la dignité naturelle propre à chaque personne et surtout aux humbles. C'est pourquoi il ne faut pas voir dans une scène comme celle que nous venons d'évoquer, où le vieux Baciu cède ses terres à l'avide Ion, une simple réussite de l'observation. Ce n'est pas un simple tableau des mœurs (dans l'esprit des anciens tableaux réalistes et académiques de l'Europe centrale traitant des sujets tels que: *Le Notaire de campagne*, *Paysans se divertissant au cabaret*, ou *le Juif et l'oie*. Derrière les gestes, derrière les paroles proférées par les deux paysans devant le notaire, dans l'accès de rage brutale du cabaret affleurent d'autres forces qui les dépassent et, en particulier, celle de la possession agissant comme une fatalité. La terre représentait, naturellement, un élément vital — économique et social — mais pas seulement ceci. Dans *les Paysans* de Wladyslaw Reymont, une mère apostrophe sa fille: « Tu es jeune et bête. Si tu regardais un peu autour de toi dans le village, parmi les gens, tu verrais qu'ils se disputent, se traînent devant les tribunaux et s'agitent uniquement pour cette terre sacrée, pour un peu de bien. » C'est là une agitation et une lutte que nous rencontrons aussi dans les romans « paysans » de Liviu Rebreanu. Mais la tragédie de Ion du village de Pripas et celle des paysans d'Amara ne se réduit pas seulement à l'échec de telles luttes.

Du reste, on parle beaucoup de possession dans ces romans. Un certain style de possesseur, une argutie juridique, lorsqu'il s'agit d'accaparer l'héritage de la terre, ou de se faire transmettre le droit à une propriété foncière, indiquent l'obsession de la possession. Deux tendances contraires se manifestent chez les personnages de Rebreanu saisis par cette soif de possession, déterminées par leur appartenance à l'une ou l'autre des classes sociales. En effet, il y a une grande différence entre l'avidité dont fait preuve le déshérité, dépourvu de toute fortune et obsédé par l'idée d'acquérir une certaine aisance, — tel que Ion ou que les paysans pauvres de *la Révolte* — et la volonté que manifestent les grands propriétaires de terres de conserver et d'augmenter leurs biens. Que la possession de la terre soit une garantie convoitée de bonheur, relève d'une conception de vie rattachée à un certain ordre social ; mais il existe aussi une volonté de vie ou plutôt de survie éternellement humaine, souvent tragique qui se transforme en ce désir avide et hallucinant de la terre qui est celui des paysans spoliés, affamés, trompés, abrutisés, des paysans comme était sans doute aussi celui que Rebreanu a vu de ses propres yeux, à Prislop, vers 1900, se pencher pour baiser la terre.

Une fiction devient un lieu abyssal du tragique lorsque la fatalité, particulièrement active et accablante, trouve des héros à sa mesure. Y a-t-il, en fait, des héros tragiques dans les romans de Rebreanu? Non, bien sûr, dans le

sens en quelque sorte « classique » du terme. Il n'y a pas de héros tragiques, bien que les catastrophes abondent, mais des victimes d'une tragédie qui dépasse l'individuel. Rebreanu a parfaitement compris le pathos secret d'une humanité qui vit sous un signe inclément, mais qui n'est pas dépourvue de l'énergie de la révolte. D'ailleurs, il existe même dans le village où persistent les traces de l'atemporel, une conscience, obscure, en formation, d'où jaillissent parfois des flammes qui éclairent tout. Or, la tragédie n'éclate que là où il y a une conscience.

Accablés et ignorants, les paysans de Rebreanu ne sont pourtant pas hébétés. Ils savent, même si parfois ils ne savent pas qu'ils savent. Réduits à l'élémentaire, ils n'appartiennent pas à un monde primitif — comme le disent certains commentateurs — mais, plutôt, à un monde archaïque. Une humanité du village, archaïque, mais où l'histoire a fait irruption, et qui ne vit pas dans l'atemporel. De même que la Cour qui, dans la littérature classique des siècles passés, offrait le spectacle tragique de toute une humanité en réduisant l'espace à celui d'une scène visible, même par la contrainte des passions, le village des romans de Rebreanu renferme et produit une condensation des passions.

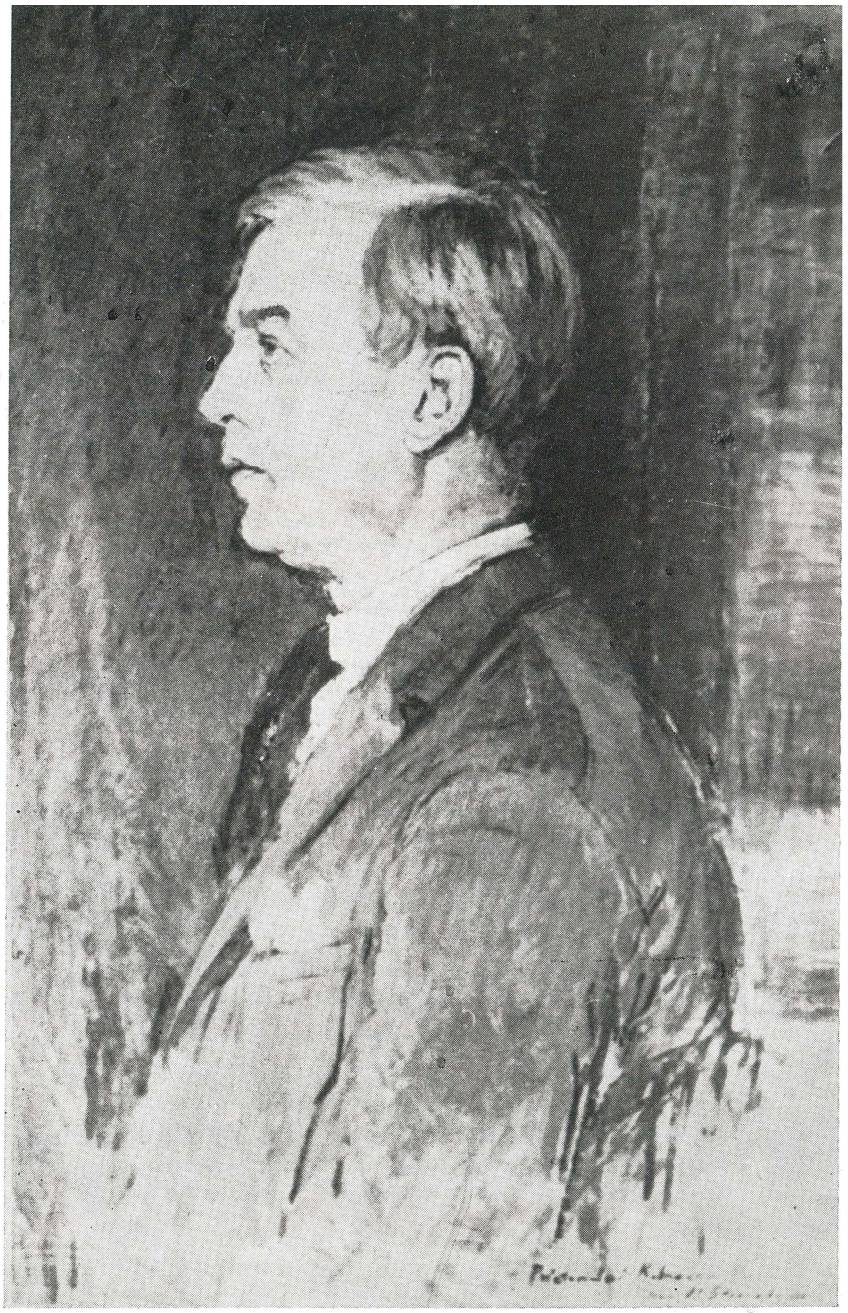
Pérennité des structures du monde rural. C'est en se fondant là-dessus que G. Călinescu et d'autres critiques ont vu dans les romans « paysans » de Rebreanu — dans *Ion* plus particulièrement — une structure d'épopée reposant sur les moments du calendrier éternel de la nature et des occupations humaines, des gens de la campagne. Notre critique, — de Lovinescu à N. Manolescu — a parlé du mouvement épique des romans *Ion* et *la Révolte* — en le rapportant justement aux grands mouvements de la nature de ces épos modernes. Mais tous les romans paysans ne sont-ils pas tous, dans leur structure la plus intime, de tels *épos* et ne rappellent-ils pas par le caractère cyclique des saisons, par la répétition rythmique et rituelle des gestes, par le nombre réduit des situations archétypales, par la généralité des quelques types humains qui les peuplent — les grandes épopées antiques ou médiévales? Ne retrouvons-nous pas dans des écrits aussi divers que ceux du Polonais Wladyslaw Reymont, du Danois Henrik Pontoppidan, de l'Américain Caldwell ou du Suisse Ramuz, la ente succession — de liturgie cosmique — des événements naturels et sociaux de la vie à la campagne? Certes, le fabuleux rural, la magie de l'endroit, la poésie des narrations d'un Giono semblent situer l'espace de ses fictions rurales aux antipodes de l'univers vaste et pourtant fermé du Sud américain, sillonné par les ouvriers agricoles saisonniers poussés par la faim de Steinbeck. Mais, répétons-le, dans le roman rural de tous temps et quelle que soit la latitude où son action se déroule, certaines situations archétypales se répètent. C'est pourquoi la vie des journaliers agricoles des plantations de cannes à sucre de Guatemala, que décrit Miguel Angel Asturias, dans le *Pape vert* ne diffère guère — dans ses moments essentiels — de celle des paysans de la *Terre promise* d'Henrik Pontoppidan. Rebreanu avait connu *les Paysans* de Balzac, la *Terre* de Zola et *les Paysans* de Tchékhov, ou le roman homonyme de Wladyslaw Reymont, lauréat du prix Nobel. Il est hors de doute que les ressemblances de structure et les identités de motifs n'impliquent pas l'existence d'« influences » ou de

« filiations ». Même s'ils ne se connaissent pas entre eux, les romanciers de l'univers rural répèteront (dans le sens de la répétition du mythe archaïque) les mêmes quelques motifs. Entre le roman paysan et l'épopée, de même qu'entre le même roman et le conte merveilleux, il existe, en ce sens, des similitudes évidentes.

Ainsi, lorsque Lovinescu affirme : « L'œuvre de monsieur Rebreanu participe elle aussi à cet effort fourni en vue d'élargir les cadres du roman moderne jusqu'à l'épopée. » ; et lorsque, après lui, G. Călinescu montre que : « *Ion* est l'épopée, plutôt que le roman, qui consacre Rebreanu en tant que poète épique de l'homme tellurique », ils ne font qu'attribuer au roman de Liviu Rebreanu l'allure d'épopée qu'empruntent tous les romans paysans. Mais le caractère particulier de son génie ne saurait être mis en lumière en le subsumant à une catégorie aussi large. Ainsi, reprenant l'idée de Lovinescu et de Călinescu, N. Manolescu a parfaitement raison : « Dans *Ion*, c'est l'allure d'épopée, rituelle, qui en détermine la profondeur, ce n'est pas, à proprement parler, l'observation, Rebreanu étant un grand créateur justement par l'intuition du rythme éternel de l'existence du village. Il existe, en vérité, dans ce roman (et, de manière plus évidente, dans *la Révolte*, supérieur par l'ampleur de la construction), le plan d'une condition humaine éternelle, dont dérivent et dans lequel se perdent les mouvements temporels poursuivis par le romancier dans son livre. Par cette structure de quasi-épopée, le roman de Rebreanu s'apparente à tous les romans d'un espace rural atemporel. Par quoi il s'en distingue, ceci est une autre question qui attend une autre réponse. Nous dirons seulement ceci : par quelque chose qui n'appartient pas à l'univers archaïque de l'épopée, mais qui est typique pour le roman contemporain, par une construction de l'édifice romanesque qui cache dans ses fondements des fantasmes, des obsessions, des gisements mythico-archétypaux, sous l'objectivité calculée de l'édification et, surtout, par l'existence d'un souffle tragique infusé dans la structure romanesque.

Aussi longtemps que l'histoire n'intervient pas, rien ne semble changer dans l'univers du village archaïque. Les mêmes grands événements de la vie — naissances, travaux et écoulement des jours, ronde des saisons, mariages et morts — dans une succession de rite de la nature, d'éternel retour sous forme de cé émonial. Et les structures sont identiques non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace. Les grands motifs du roman, qui explorent un monde de ce genre, aux structures pérennes, sont les mêmes, qu'il s'agisse des collines de la Transylvanie ou de la Plaine du Danube, ou encore des collines arides de la Sicile ou des plaines de Pologne. Désir avide de la terre du miséreux, inimitiés entre les gens provoquées par les fortunes, parents qui veulent marier leurs filles à des richards que celles-ci n'aiment pas. En dépit de l'identité apparente des structures, les différences de vision sont évidentes entre un Verga, un Reymont et un Rebreanu, ou entre l'œuvre de ce dernier et cette épopée de la faim et du sexe que nous offrent les romanciers plus récents du Sud : un Ignazio Silone (*Pain et vin*), un Steinbeck (*Les Fruits de la colère* ou *Les Souris et les hommes*), ou un Caldwell (*La Route du tabac*). L'instinctualité de même que la conscience des héros de Rebreanu n'est jamais cette « fenêtre ouverte dans la conscience d'un idiot » que Sartre découvrait dans *Le Bruit et la fureur*. Loin

Liviu Rebreanu — portrait de Jean Al. Steriadi



Liviu Rebreanu *(deuxième rang, le quatrième à gauche)* parmi d'autres écrivains roumains, lors du cinquantenaire, en 1931, du poète Octavian Goga *(premier rang, le troisième à gauche)*

À une séance de 1932 du Comité de la Société des Écrivains Roumains, Liviu Rebreanu *(le quatrième à gauche, assis)* aux côtés de Ion Pillat, Corneliu Moldovanu, Ion Vinea, D. Panaitescu-Perpessicius, Camil Petrescu et d'autres confrères

d'être l'épopée des retours cycliques, des événements, ou l'histoire d'un primitif, d'un « idiot du village », personnage fréquent dans le roman du Sud, l'œuvre de Rebreanu révèle une spiritualité obscure. Nous découvrons dans son monde un sens tragique de l'existence. Je voudrais donner un nom à un sentiment de la vie plus sombre que le Tragique. Car, le tragique, bien que supposant une plongée de l'existence dans les ténèbres de l'Irréparable, bien qu'impliquant une atroce sentence promulguée par une instance implacable, bien qu'appelant nécessairement la catastrophe, demeure auréolé d'un nimbe de lumière, promesse de salut. Cependant, existe-t-il une telle promesse dans le roman de Liviu Rebreanu ?

Il y a, sans aucun doute, un rapport entre la frénésie sensorielle, l'attirance vers l'élémentaire, la présence de l'archaïque et l'échec existentiel des héros de Rebreanu. Une fatalité règne dans son espace, imaginaire, une puissance maléfique qui brise les existences, les transformant en destins de victimes. Ion, Apostol Bologa, Petre Petre et tout le village d'Amara, sont les cas exemplaires de l'échec tragique. Dépassant le lyrisme idyllisant et idéalisateur de la vie du village, de même que l'éthicisme transylvain plus ancien, Rebreanu objective les formes ténébreuses. La tragédie qui se profile dans ses romans majeurs tient de la pâte narrative elle-même, elle est un élément essentiel de son univers imaginaire. Une pâte noire, pareille à la terre féconde d'où tout naît et où tout retourne.

On dit, habituellement, que la nature est absente des romans de Rebreanu. En effet, si nous entendons par « nature » les images-projections pittoresques chargées d'un « sentiment de la nature », le monde imaginaire de ce romancier ne connaît pas une telle présence. Il n'y a pas, dans tous ses romans, un seul arbre qui existe par lui-même, une seule bête qui traverse le chemin sous les yeux des gens, indifférente, suivant sa propre voie (comme l'est la tortue dans un roman de Steinbeck). Le dernier brin d'herbe qui pique la cheville de Ion est là uniquement pour l'éveiller de son épouvante humble devant l'étendue des autres, pour exalter en lui le sentiment de sa propre force. L'andain couché — à la différence des hommes qui sont là, plantés sur leurs jambes mal équarries, au milieu des terres — n'a pas de vie propre, il est aussi à l'homme, et regarde Ion « impuissant, vaincu, remplissant son cœur soudain d'une fierté de maître. » Donc, la nature existe dans les romans de Rebreanu, mais asservie à l'homme sous ses formes apprivoisées et l'asservissant sous ses formes élémentaires. Le sol et le sous-sol, le chtonien sont des présences virtuelles terribles, parfois actualisées avec lesquelles la passion des hommes communique, non moins élémentaire. Une sombre énergie émane de cette nature de la nature, silencieuse, muette, ignorant la clameur, faite de gloire noire ou jeune, d'herbe drue, de champ plat ou d'éteule. Une nature enchaînée comme l'est aussi l'humanité qu'elle supporte. Exactement l'opposée de la nature déchaînée qu'un grand naturaliste, Thomas Hardy, représente dans ses romans. Hardy est un des derniers romanciers européens qui ait conservé une place à la nature dans l'économie de sa prose, et lui ait assigné un rôle autre que celui de cadre pittoresque, de décor presque invisible, ou de présence magique. Plus variée que dans les romans de Rebreanu, la nature a chez lui une valeur de puissance primordiale. Elle n'est pas contrainte à une survie léthargique entre les murs de la métropole, mais dispose d'un vaste

espace où elle se « déchaîne » Des crêtes où le vent sauvage hurle, des précipices qui attirent les troupeaux affolés, de larges étendues au-dessus desquelles s'amoncellent les nuages comme d'immenses meules bouleversées par la tempête. En fait, c'est une nature asservie pour une bonne part (comme l'est le Pripas transylvain ou l'Amara valaque), celle d'une ancienne Angleterre. L'écrivain est un homme de la campagne qui sait que la pluie tombe différemment sur l'éteule et sur la terre fraîchement labourée. Les romans du Wessex de Hardy sont en quelque sorte des romans de la terre, de l'air et de l'eau, racines et éléments qui se déchaînent et auxquels s'ajoute le feu qui éclate souvent, réclamant sa part de toute chose. La nature, dans les romans de Rebreanu est, elle aussi, réduite aux éléments, puissante mais enchaînée. On n'y retrouve pas la paix tranquille des pastels moldaves, mais une ténébreuse obstination bien dissimulée. Lorsque Titu Herdelea, dans la voiture conduite par le cocher Ichim de Grigore Iuga, traverse la plaine, en route vers le manoir d'Amara, il pénètre dans un espace à la fois ouvert à l'infini et accablé de près. Voici cette nature morose comme dans certains tableaux d'Andreescu: « Droit devant, dans l'horizon plombé le village se dessinait comme une butte gigantesque couverte de mauvaises herbes. Autour de lui, de tous côtés, l'éteule cuivrée s'étendait à l'infini, muette et plate. De-ci de-là, seulement, des volées de corbeaux s'y reposaient, piquetant de noir le visage de la terre. Le ciel, ouaté des nuages d'automne pesait lourdement et semblait plonger ses bords dans l'horizon. »

Comme dans les brouillards de la *Forêt des pendus*, favorables aux hallucinations et aux obsessions, les lointains plombés d'Amara sont bien plus que l'horizon, qu'un décor de tragédie, ils font partie de la substance tragique. Un cadre en apparence seulement atemporel. Et plus encore que la tragédie de Ion ou d'Apostol Bologa, la catastrophe du village dans *la Révolte* signifie la présence du tragique dans l'histoire. Le tragique est ici comme un air chargé d'un éclat ténébreux qui enveloppe les choses, les êtres, les pénètre, en émane; c'est un air des caractères, des événements grâce auquel une conscience obscure et tragique du monde devient transparente. Celle-ci peut être psychologisée (en partie) dans la *Forêt des pendus*, ou sociologisée (partiellement, aussi) dans *Ion*. Plus accentuées, on retrouve dans *la Révolte* même les motivations psychologiques ou socio-économiques. Mais elles sont assimilées à une vision tragique. Il existe, par exemple, dans la perspective du narrateur, un écran séparateur qui contient les sens, séparant le monde urbain du monde rural, le paysan du citadin (même si celui-ci vit à la campagne au milieu des paysans). Séparation sur laquelle se fonde la construction en contrepoint du roman *la Révolte*, expression de la dualité d'un monde (plus accentuée que dans la structure en contrepoint du roman *Ion*), d'une dualité dont le romancier connaissait les motifs sociaux et économiques, mais qu'il surprend comme un tragique malentendu qui se venge violemment.

Que les existences des héros de Rebreanu deviennent tout autant de destins tragiques, en témoignent non seulement leur marche fatale vers la catastrophe mais encore tout ce que le chœur tragique qui les entoure nous donne à comprendre. C'est le village qui joue dans la tragédie de Ion le rôle d'un tel chœur. Et la tragédie de *la Révolte* est d'autant plus ample que le chœur tragique du village ne participe pas seulement en spectateur raisonneur aux aventures

de l'un ou de l'autre des héros, mais devient lui-même le héros qui arrive à être sacrifié. Le destin tragique prétend l'aveugle plongée dans la catastrophe d'un être plein de valeur mais accablé par les forces historiques ou anhistoriques.

Le village — qu'il soit transylvain ou valaque, — est un univers des valeurs, un univers où l'on détruit des vies, donc des valeurs, d'où la tragédie. Ion, tout le village, recèlent une vitalité féconde, des aspirations qui rêvent de s'accomplir, un désir de justice, au nom d'une loi plus haute. Cependant, la tragédie de Ion, ou celle du Village, ne réside pas seulement dans leur destruction, venue du dehors, mais dans le fait que, au cours de leur élévation, — dans la lutte que mène Ion pour acquérir un peu de terre, dans « la révolte » du Village pour obtenir des terres — cette élévation même devient une source d'effondrement, l'action même par laquelle on tend vers une valeur plus haute, mène à saper cette valeur. Le conflit tragique est représenté par le romancier comme une confrontation entre deux forces, mais aussi comme une atteinte dissimulée à la puissance qui ose s'élever par elle-même.

L'art de Rebreanu atteint son apogée dans l'organisation à partir de particules, de ce mouvement du pays que signifie la révolte paysanne. Sans participation affective apparente (avec une pitié impitoyable, pourrions-nous dire), utilisant le discours le plus neutre qui soit, plus effacé que jamais, il imagine (comme sur la scène ancienne de la Tragédie ; les masques, les Princes, les Sacerdotes, les Pleureuses), les éléments de sa tragédie : « les Terres », « les Affamés », « les Lumières », « les Annonciateurs ». Dans le village de plaine que le tragique a choisi pour se manifester, celui-ci surgit, puis s'étend, toujours plus rapidement, naissant de petits événements, de gestes, d'une parole inconsidérée, jusqu'à ce que « les Flammes » envahissent tout. Le tragique se répand derrière les événements, dans un lointain indéterminé, sans horizon. Cette distance ne tient pas d'une constitution générale du monde, pareille à celle qui fonde l'épopée, ce n'est pas une répétition cyclique des grands événements de la nature, une structure pérenne, mais un mystère sombre de la terre, du tragique. Irréparable, mais auquel l'Art peut servir de rédempteur et que l'Histoire peut venger, et où retournent les gestes, les passions, le sang.

(Extrait de l'étude *Rebreanu ou la vocation du tragique*, du livre *De Ion à Ioanide*, 1974)

NICOLAE BALOTĂ

Liviu Rebreanu

LA FORÊT DES PENDUS

(fragment)

[L'Expérience de la vie]

La Forêt des pendus *est née d'une photo qui me fut montrée par un ami vers la fin de 1918. La photo représentait une forêt pleine de Tchèques pendus derrière le front autrichien contre l'Italie. Cet ami se rendait à la conférence de la paix, où la photo devait démontrer la manière dont les dirigeants de la monarchie autrichienne avaient traité les Tchèques.*

La photo m'a fortement impressionné et m'a longtemps obsédé. J'avais entendu que beaucoup de Roumains avaient subi aussi des exécutions semblables. On m'avait raconté qu'à Bistrița même, dans mon propre pays, on avait pendu plusieurs prêtres et paysans roumains de Bucovine.

Je venais de finir une nouvelle, La Catastrophe, *dont le héros, Roumain et officier dans l'armée autrichienne, est amené par les circonstances à combattre les troupes roumaines. Sous l'impression de la photo des Tchèques pendus, je décidai de reprendre mon héros de* la Catastrophe *pour un roman qui s'appellerait* la Forêt des pendus. *L'anecdote du roman s'est constituée d'elle même et rapidement: je vais faire une forêt de pendus semblable en Bucovine, où les hommes exécutés seront tous Roumains. Mon héros, voyant tant de Roumains tués par les dirigeants mêmes de la patrie pour laquelle ils se battent et exposent leur vie, se révolte et finit la corde au cou, dans la même forêt, après avoir vainement tenté de passer le front chez les Roumains.*

À cette époque, j'étais en train de transcrire mon roman Ion *pour l'imprimer. Le plan du nouveau roman me préoccupait cependant sans cesse, quoique plutôt du point de vue de l'anecdote. C'était un sujet cérébral, dont tout le développement s'agençait aussi sur des données cérébrales . . .*

Quelques mois plus tard, j'appris qu'un de mes frères, que ma famille croyait être tombé prisonnier . . ., autrefois étudiant, devenu officier d'artillerie dans l'armée autrichienne, envoyé sur le front roumain combattre les Roumains, avait tenté de passer chez les Roumains; qu'il avait été pris, condamné et exécuté par pendaison, et cela dès mai 1917. On ne connaissait même pas la localité où il avait été exécuté et d'autant moins les circonstances ou quelques détails. À cette époque trouble où les hostilités chez nous, n'étaient pas tout à fait finies, on ne savait même pas où chercher des informations.

Quelques mois passèrent jusqu'à ce que je puisse découvrir approximativement la région où avait eu lieu cette tragédie d'un homme de 22 ans à peine. Entre temps, j'avais fini de transcrire Ion, *et, toutes les nuits, à mon bureau, je me tourmentais, réfléchissant à* la Forêt des pendus. *Je recommençai le roman peut-être quatre fois, allant jusqu'à la trentième ou à la cinquantième page. Mais je sentais toujours que je n'avais trouvé ni le rythme ni l'atmosphère qu'il fallait. Je m'acharnais chaque nuit et le travail n'avançait pas. En revanche, pendant que j'écrivais dans le silence oppressif, je commençai à percevoir de légers battements à ma fenêtre, délicats comme s'ils étaient causés par des doigts immatériels. J'ouvrais la croisée, j'interrogeais les ténèbres. Il n'y avait rien ni personne . . . Lorsque, toutefois, ces battements mystérieux se furent répétés pendant bien des nuits, avec insistance (. . .) —je me dis que ce ne pouvait être que l'âme de mon frère qui réclamait les rites chrétiens qui lui avaient été certainement refusés.*

Alors je me mis à chercher, bien décidé à retrouver à tout prix la tombe de mon frère pendu. Et, après bien des recherches et des péripéties, je la découvris enfin à Ghimeș, dans un pré, tout contre l'ancienne frontière. La place n'était même pas marquée. C'est seulement avec l'aide du fossoyeur du village que je pus établir où il avait été exécuté et enterré. J'allai

dans la maison du maire d'autrefois, où il avait été jugé et condamné. J'entrai dans la petite chambre où il avait passé ses dernières heures et d'où il était parti vers le lieu du supplice. J'allai aussi dans le village voisin, à Făget, où il avait eu sa dernière résidence. Je fis la connaissance du prêtre roumain qui avait été son ami mais qui n'avait pas été admis à l'assister au moment de sa mort. Je parlai à une jeune paysanne, jolie, alerte, chez laquelle je trouvai quelques billets qu'il lui avait écrits. Le maire me fit don de son calot qu'il avait dû remplacer par un chapeau civil lorsqu'il était parti pour son dernier parcours terrestre . . . Je le fis ensuite déterrer et je transférai ses ossements de l'autre côté du ruisseau qui marquait autrefois la frontière dans la vieille terre roumaine, comme il l'avait demandé à ses derniers moments et comme cela ne lui avait pas été accordé.

Alors je pus écrire en paix la Forêt des pendus. *Les battements mystérieux dans la vitre cessèrent, je trouvai un commencement qui me convienne et une signification pour le héros du roman . . .*

Apostol Bologa, toutefois, n'a presque rien de mon frère. Tout au plus, quelques traits extérieurs et peut-être certains moments d'exaltation. Sa tragédie m'a fourni seulement le cadre où se déroule le roman et quelques personnages locaux: le prêtre, le fossoyeur, Ilona etc. Pour peindre les militaires, j'ai utilisé les connaissances et les amitiés que j'avais parmi nos propres officiers. Klapka, par exemple, a beaucoup de points de ressemblance avec un officier roumain, aujourd'hui colonel.

Ce que j'ai voulu synthétiser en Apostol, c'est le prototype de ma propre génération. Les hésitations d'Apostol Bologa sont nos propres hésitations, à nous tous, de même que ses tourments. Seul un homme comme lui pouvait être le personnage central d'un roman où le conflit entre le devoir et le sentiment pouvait à tout moment dégénérer en phraséologie creuse, patriotarde.

Le sujet de la Forêt des pendus, *une construction cérébrale au début, ne s'est humanisé qu'après le contact avec la vie réelle et avec la terre. Sans la tragédie de mon frère,* la Forêt des pendus *n'eût jamais vu le jour, ou bien c'eût été avec un aspect anémique, livresque, comme tous les livres rédigés au bureau, privés de la sève vivante et vivifiante que seule peut engendrer dans l'âme du créateur l'expérience de la vie . . .*

(1932)

QUATRIÈME PARTIE

1

Apostol Bologa marchait tranquillement, comme un homme qui aurait échappé à tous ses soucis. La sueur avait séché sur sa figure et sur son cou. L'idée lui vint qu'il risquait de prendre froid et il se coiffa de son casque en assujettissant soigneusement la jugulaire sous son menton. Il pensait à la clôture de barbelés, avait peur de s'y être blessé et évitait de bouger le bras droit. Il se contentait de regarder droit devant lui, la tête haute, ses yeux grands ouverts plongés dans les ténèbres. Derrière lui, il entendait des respirations haletantes et, parfois, le cliquetis d'un fusil. Devant lui, marchait un soldat de petite taille, par-dessus le casque duquel Bologa apercevait la silhouette de Varga, plus noire que l'obscurité environnante. Du bout de ses bottes, il touchait sans cesse les talons du soldat et voulait chaque fois s'excuser, mais ne pouvait desserrer les mâchoires pour articuler un seul mot. D'ailleurs on n'entendait plus le moindre murmure, comme si

rien n'était arrivé ni ne devait arriver. Pourtant, lorsque Apostol reconnaissait, dans l'ombre, la silhouette du lieutenant, un mot, toujours le même, revenait dans son esprit tel un noyé sur le rivage:

— Enfin ! . . . enfin ! . . .

Il éprouvait un étrange soulagement, comme lorsqu'on vient d'échapper à un grand danger. Le chemin du retour en remontant la côte lui semblait plus facile que tout à l'heure, à la descente. Seul le temps restait en place, il semblait qu'une lourde main eût arrêté les aiguilles de l'horloge céleste·

Sur le tard, on entendit quelques coups de feu, tout près, en avant. Le bruit fut prolongé par des échos de plus en plus assourdis.

« Nous sommes arrivés ! . . . Grâce à Dieu ! » se dit Bologa, comme si les détonations lui avaient annoncé une grande joie.

Mais sa joie fut aussitôt submergée par une vague de pensées que les coups de fusil avaient éveillées. Il se rendit compte qu'il avait été surpris au moment où il voulait passer de l'autre côté, et en fut soudain épouvanté. En même temps il se reprocha d'être parti sans bien réfléchir à ce qu'il faisait et sans emporter une arme, ce qui fait qu'à présent . . .

Il se sentit tout à coup terriblement las, mais, de ce fait, un grand apaisement se fit dans ses pensées, ne laissant plus subsister que le tourment d'un irrésistible besoin de repos. La soif desséchait son gosier et, de nouveau, il suait effroyablement. Il aurait voulu demander s'il y en avait encore pour longtemps. Mais Bologa était partagé entre la crainte de ne jamais parvenir au but, et celle d'arriver trop tôt.

« Enfin ! . . . Enfin . . . » Ce mot bourdonnait de nouveau dans son cerveau, répondant à la confusion de ses pensées et de ses sentiments.

Le convoi s'arrêta dans une clairière. Varga désigna deux soldats pour escorter le prisonnier et il ordonna au reste de la patrouille, commandée par le caporal, de retourner dans le secteur de l'escadron.

Apostol, entre les deux soldats, se mit à suivre Varga, qui, maintenant, avançait à grands pas, de plus en plus assurés. Dans la forêt, la route était large, en bon état et descendait en pente douce. Au bout de quelques minutes, ils contournèrent le versant d'une colline. Parmi les tronc d'arbres clairsemés brillaient des points lumineux, timides et jaunâtres. Çà et là, pareilles à des buffles couchés, on aperçevait les taches noires de quelques buttes à demi enfoncées dans le sol et masquées par des buissons et des branchanges. Une sentinelle, le fusil tendu en avant, demanda le mot de passe et Varga lui lança une parole sans s'arrêter. D'un abri situé au bord même de la route parvenait un véritable concert de ronflements. Le groupe tourna à droite et, devant une hutte, Varga marmonna: « *Halt* ». Bologa et les soldats s'arrêtèrent tandis que le lieutenant pénétrait dans le poste de commandement du groupe d'artillerie. Au bout de quelques instants il revint, cependant qu'une voix, à l'intérieur, lui disait très nettement:

— C'est bien, Varga . . . Il faut le remettre au régiment, bien entendu en respectant toutes les formes réglementaires . . .

Ils marchèrent encore près de deux minutes et arrivèrent au poste de commandement du régiment, un vaste abri recouvert de gros troncs

d'arbres équarris, qu'entouraient des huttes plus modestes. Varga descendit les marches du poste de commandement et il y demeura assez longtemps. Il en ressortit accompagné d'un officier ensommeillé et tout rabougri par le froid et qui grognait, de fort mauvaise humeur:

— Le plus sage aurait été de le garder chez vous au secteur jusqu'à demain matin... Si vous vous amusez à me réveiller pour toutes les bêtises...

— Si vous en prenez la responsabilité, je veux bien le relâcher ! dit Varga, d'autant plus énervé que l'aide de camp parlait en présence de Bologa. Moi, j'ai fait mon devoir...

— Le devoir, le devoir, murmura l'officier, toujours grognon. Toute la journée, toute la nuit, le devoir...

Une trentaine de pas plus loin, tous entrèrent dans un vaste abri éclairé par une grande lampe à pétrole. En face d'un standard téléphonique somnolait un sergent, la tête serrée dans un casque à écouteurs, comme s'il avait eu un pansement sur les oreilles. Sur un châlit ronflaient trois autres gradés, tous couchés sur le dos, luisants de sueur, la bouche ouverte. Dans un coin, sur une table couverte de paperasses, s'étalait un registre grand ouvert. Le téléphoniste s'éveilla brusquement et, encore ahuri, tourna la tête vers l'entrée.

— Allons, mon garçon, appelle vite l'officier de service du quartier général, dit l'aide de camp d'un air excédé. Et il reprit aussitôt, bien plus posément, ses reproches à l'adresse de Varga. Toutefois il ne quittait pas Bologa des yeux. Entre les deux soldats qui le gardaient, celui-ci avait un air absent et la sueur, sillonnant ses joues pâles, faisait croire qu'il pleurait.

Tandis que le téléphoniste lançait des appels dans le récepteur, l'aide de camp interrompit brusquement ses reproches et, saisissant le bras de Varga, il murmura d'une voix différente, qui semblait exprimer un certain intérêt à l'égard du prisonnier:

— Il a dû passer entre les barbelés... son uniforme est en loques. Il s'est peut-être blessé...

Varga regarda vivement Bologa, en fronçant les sourcils, puis il dit, en haussant les épaules:

— C'est possible...

À ce moment, Apostol leva lex yeux vers eux, comme s'il avait senti le poids de tous les regards posés sur lui. Varga se détourna et s'approcha du téléphoniste.

— Je suis brisé de fatigue, balbutia Apostol d'une voix sèche, inaccoutumée, lorsqu'il croisa le regard de l'aide de camp. Je ne tiens plus debout... Puis-je m'asseoir là, un instant?

— Mais oui, mais oui... pourquoi pas?... Je vous en prie ! répondit l'aide de camp en sursautant, effrayé eût-on dit par la voix du prisonnier; et il ajouta sur un ton plus ferme, s'adressant aux deux soldats qui étaient de garde au poste: Mettez de côté les pieds de ces hommes !

— Mon lieutenant... Voilà la division... la division a répondu ! cria le téléphoniste en se levant et en retirant ses écouteurs.

Apostol Bologa, épuisé, se laissa tomber sur un coin du châlit. Son âme était pleine de reconnaissance et ses lèvres gercées murmuraient inconsciemment:

— Merci . . . c'est très bien comme cela . . .

Après les premiers instants de repos il ressentit une sorte de bien-être et regarda autour de lui sans comprendre et se demandant: « Que fais-je donc ici? » Il aperçut l'aide de camp devant le standard téléphonique et Varga auprès de lui, penché en avant, qui essayait d'entendre. Puis l'aide de camp se mit à crier dans le récepteur, et Bologa devint très attentif:

— Une patrouille d'officiers . . . commandée par un officier, bien entendu . . . disait l'aide de camp, a surpris un lieutenant d'artillerie au moment où il essayait de passer à l'ennemi . . . Comment? Comment il s'appelle? Lieutenant Varga, commandant du troisième escadron . . . Ah, le prisonnier? Comment s'appelle le prisonnier, Varga?

— Bologa Apostol, murmura Varga.

— Le lieutenant Bologa Apostol ! . . . Bo-lo-ga . . . Officier d'artillerie . . . Je ne sais pas . . . Oui, oui, sans doute . . . À présent, qu'est-ce que nous devons en faire? Du prisonnier, naturellement. Quelle question ! Bien entendu, nous devons vous l'envoyer, mais je veux savoir ce que nous en faisons maintenant, en ce moment . . . Comment? Nous devons vous l'expédier à l'instant? En pleine nuit? . . . Ah, oui . . . je comprends . . . C'est bien, c'est bien, j'ai compris . . . Donc, Varga fera son rapport sur les circonstances dans lesquelles le deserteur a été pris, avec un croquis des lieux . . . C'est bien cela, n'est-ce pas? Évidemment, le rapport nous sera adressé par voie hiérarchique et nous vous l'expédierons dans les formes . . . Parfait ! Comment? Le fouiller? . . . Des documents? . . . Je n'en sais rien . . . Varga fera le nécessaire . . . Entendu . . . Bonne nuit ! . . .

Passant le récepteur au téléphoniste, l'aide de camp expliqua à Varga:

— Tu as entendu? . . . J'ai répété exprès pour que tu entendes. Il faut le fouiller pour voir s'il n'a pas sur lui des documents ou des armes ou qui sait quoi . . . Assieds-toi à cette table et fais ton rapport ! . . . Quelque chose de concis, sans phrases ! . . . Je ne t'attends plus, parce que je suis littéralement mort . . . Le téléphoniste me remettra ton rapport demain matin, pour que je l'adresse à nos supérieurs. Le prisonnier restera ici, sous la garde de tes hommes, et tu réponds de lui . . .

— Moi, du moment où j'ai terminé mon rapport, je ne prends plus aucune responsabilité, dit Varga catégoriquement. Tout ce que je puis faire, c'est de laisser ici mes hommes, mais seulement jusqu'à demain matin et à condition que vous ne les envoyiez pas ailleurs . . .

— C'est bon, je prends tout sur moi . . . Aucun de vous ne veut assumer le moindre risque, marmonna l'aide de camp; puis regardant le prisonnier, il poursuivit: Il ne peut vraiment plus penser à s'enfuir . . . Où irait-il?

Apostol lui adressa un sourire reconnaissant et voulut lui dire d'être tranquille et de ne pas se faire du souci, parce qu'à présent tout est fini . . . Mais l'aide de camp agrafa le col de son manteau et poursuivit d'une voix ennuyée:

— Tu m'as tiré de mon sommeil pour... Ah ! Quel homme sans cœur !... Allons, bonne nuit à tous !

Le lieutenant Varga demeura un temps perplexe. Il se disait qu'il faudrait sans doute poser quelques questions au prisonnier, tâcher de connaître ses intentions... Une idée fulgurante lui passa par l'esprit: l'homme n'avait peut-être même pas voulu déserter; il 's'était peut-être égaré, ne connaissant pas les lieux. Sans cela, comment serait-il arrivé précisément dans son secteur à lui, surtout après la menace de l'autre jour? Il alla près de la table, en déblaya un coin, prépara ce qu'il fallait pour écrire mais il continuait à être perplexe. Tout à coup il se tourna vers Bologa et lui dit sur un ton nerveux et brusquement:

— Sors tout ce que tu as dans tes poches, absolument tout !

Apostol, sur la figure duquel traînaient encore les restes de son récent sourire, se leva et vida ses poches. Un soldat lui prit des mains tous les menus objets qu'il tenait et les posa sur la table. Varga regardait par en dessous. Le calme du prisonnier l'exaspérait. Il voulut donner l'ordre au soldat de contrôler si... Ensuite il apaisa sa colère par un juron mâchonné entre ses dents, s'assit et se mit à examiner les choses étalées devant lui. En trouvant la carte des dispositifs militaires, il ne se contint plus. Se levant brusquement, il l'agita devant la figure de Bologa en criant:

— Et ça, alors?

Ses yeux lançaient des éclairs de mépris, de haine et de triomphe... Après quoi il rédigea son rapport et traça le croquis demandé. Il le fit calmement, la conscience en paix, tandis qu'Apostol, assis sur le bord du lit, se mettait en vain l'esprit à la torture pour deviner quel pouvait être ce papier que le lieutenant lui avait montré...

Après avoir fait un paquet de tous les objets du prisonnier et les avoir confiés à la garde du téléphoniste, Varga ordonna aux soldats d'être très attentifs, de monter la garde à tour de rôle, et de ne pas perdre leur temps inutilement par ici... Tout en parlant avec les soldats. il boutonnait soigneusement son manteau, assujettissait son casque, mettait ses gants fourrés, mais, involontairement, ne quittait pas Bologa des yeux. Il se disait qu'il devait lui faire honte de son action ou lui jeter une parole de mépris pour l'humilier ! Mais voilà qu'il lui dit d'une voix calme:

— Tu vois, Bologa?... Te souviens-tu du jour où je t'ai prévenu? C'était dans le train, et puis une autre fois, un peu plus tard... Ah, je regrette d'avoir... Mais j'ai fait mon devoir... rien que mon devoir... comme chacun doit le faire en ce monde, n'importe où, dans n'importe quelle circonstance...

Ayant rencontré le regard las et hagard du prisonnier, il ne prononça les derniers mots que d'une manière confuse, anxieuse. Il fit un pas vers Bologa, dans l'intention de lui tendre la main. Mais il se ravisa brusquement et passa sans plus le regarder. En sortant, il toussa comme pour dégager son cœur de toute trace d'attendrissement...

Apostol se tenait sur le coin du châlit, immobile comme un roc. Derrière lui, les ronflements recommençaient à se faire entendre pareils à des scies

rouillées. L'un des soldats s'accroupit dans un coin de la pièce, près de la porte, son fusil entre les bras, et s'endormit aussitôt, tandis que l'autre se balançait d'une jambe sur l'autre, les yeux rivés au plafond, sur le gros clou auquel était suspendue la lampe. Le téléphoniste tournait souvent la tête du côté de Bologa. Il était bien curieux de connaître les détails de l'histoire, mais n'osait rien demander.

Le calme et la clarté pénétraient dans l'âme d'Apostol comme dans une maison déserte. La lassitude avait tué toutes ses pensées. Il leva la main gauche pour retirer son casque et entendit un tic-tac. Il vit sa montre-bracelet et murmura avec satisfaction:

— Tiens, la montre, ils l'ont . . .

Il jeta les yeux sur le cadran blanc et poursuivit:

— Il est à peine une heure . . . À peine . . . Donc sept heures ont passé depuis que . . . Sept heures . . . Sept . . .

Il oublia ce qu'il avait voulu dire. Son bras retomba, inerte, sur ses genoux. Puis, ses paupières se joignirent et sa tête, effroyablement lourde, retomba sur sa poitrine . . .

2

À six heures et demie, Apostol Bologa, escorté par quatre soldats sous les ordres d'un sous-lieutenant, fut dirigé sur le Quartier Général de la division:

— Si nous trouvions un chariot quelque part, peut-être dans une unité d'artillerie, ce serait admirable, dit le sous-lieutenant en regardant derrière lui, lorsqu'ils furent sortis de la zone du régiment. Nous irions plus vite et ce serait moins fatigant.

En passant devant l'abri de Klapka, ils trouvèrent quelques chariots prêts à se mettre en route et le sous-lieutenant commença aussitôt à discuter avec un sergent, essayant de lui démontrer pourquoi il devait lui céder l'un des véhicules jusqu'à Făget . . . Ce sergent avait été autrefois dans la batterie de Bologa. Reconnaissant son ancien commandant entre les baïonettes, il perdit la tête, ne comprit rien aux explications du lieutenant et balbutia.

— Nous . . . je vous prie respectueusement de m'excuser . . . c'est l'ordre . . . je vous prie, mon lieutenant . . .

Le sous-lieutenant se mit en colère, l'abreuva d'injures parce que « ce n'est pas possible d'imaginer un sergent assez bête pour ne pas comprendre . . . » C'est alors que le capitaine Klapka s'approcha d'eux, une feuille de papier à la main. Il s'arrêta, pétrifié, en reconnaissant Bologa. Le sous-lieutenant se hâta de lui dire que le sergent était un idiot, puis il lui demanda un chariot, lui racontant par le menu tout ce qu'il savait au sujet du prisonnier. Klapka demeura quelques instants silencieux, comme s'il avait écouté le bavardage du sous-lieutenant sans en comprendre un seul mot. Il tourna vers Apostol un regard empreint de terreur, cependant que ses bras et ses jambes étaient pris d'un tremblement. Interrompant d'un

geste le récit du jeune officier, il se précipita vers Bologa, et lui dit, grimaçant d'effroi:

— Alors, tu as quand même essayé?... Oh, mon pressentiment!... Cette nuit encore je t'ai vu en rêve...

Apostol détourna les yeux et haussa légèrement les épaules. Le capitaine se tordait les mains, disant très vite des mots sans suite exprimant la pitié et la terreur. Il semblait toujours attendre une réponse. Tout à coup il se souvint que Bologa était arrêté sous le coup d'une accusation épouvantable et que, s'il causait avec lui, il risquait d'être lui aussi mêlé à cette affaire, comme cela lui était déjà arrivé une fois. Il aurait voulu se retirer, mais ne pouvait s'y résoudre.

— C'est moi qui vais te défendre! murmura-t-il avec une satisfaction profonde qui fit fondre toutes ses craintes. Je veux te sauver!... Tu entends?... Tu dois te tirer de là!

Bologa frémit et regarda Klapka avec désespoir, aussi étonné que s'il le voyait pour la première fois de sa vie.

— Oui... oui... bien sur, murmura-t-il, d'une voix qui n'était qu'un long soupir.

— Malheureux! dit encore le capitaine en hochant la tête; mais il ajouta aussitôt, avec conviction: Courage! Courage, Bologa!

Et il s'éloigna vivement dans la direction du poste de commandement, sans plus tourner la tête...

Le chariot se mit bientôt en route. Les chevaux avançaient pour le moment au pas, car il fallait descendre des raidillons et prendre de nombreux virages. Le sous-lieutenant, très bavard, cherchait à entrer en conversation avec Bologa « pour faire passer le temps et les ennuis ». Il lui dit qu'il était d'origine allemande, fils de paysans d'un village des environs de Braşov, dont la population était mi-roumaine, mi-allemande. Il aurait pu avoir un peu de fortune, mais son père s'était marié trois fois et avait eu un enfant de chacune de ses femmes, ce qui fait que, lorsque le vieux mourrait, son bien allait être partagé en trois. Les deux autres frères, ses aînés, sont restés à la campagne. Maintenant, comme de juste, ils sont à la guerre eux aussi, et tous deux en vie. Lui, il avait toujours aimé l'étude, alors il avait suivi les cours de l'Académie Commerciale de Vienne. On lui avait assuré une place de comptable dans une banque de Sibiu. Mais il n'avait même pas commencé son service que la guerre était survenue et avait brisé sa carrière. Si au moins il pouvait rester dans les cadres actifs de l'armée... La carrière militaire n'est pas mauvaise, après tout. Ayant achevé sa biographie, il tâcha d'apprendre où et comment Bologa avait été pris et pourquoi il avait voulu déserter. Mais, parce que celui-ci se montrait taciturne, le sous-lieutenant se mit à lui débiter différents « cas de désertion ».

— J'en ai connu un, dans notre régiment même, il n'y a pas longtemps... Trois ou quatre mois tout au plus... Un porte-drapeau, polonais d'origine... un brave type... on se demande ce qui lui a pris. Toujours est-il qu'on l'a attrapé et qu'il a crânement avoué: « Oui, a-t-il dit, j'ai voulu déserter... » Et pourtant on l'a seulement fusillé!... Vous voyez? Parce

que la désertion simple est punie de mort par fusillade, ce qui est une mort en quelque sorte honorable... militaire... Au fond, entre les balles du peloton d'exécution et les balles de l'ennemi, il n'y a de différence qu'en ce qui concerne le calibre et la qualité, n'est-ce pas... Quand la désertion est compliquée de trahison ou d'un autre crime capital, alors naturellement, c'est la corde, sans discussion... À ce point de vue, aucune Cour Martiale ne balancera. Elle ne pourrait même pas le faire, parce que le Code est catégorique: c'est la pendaison! J'ai d'ailleurs connu un cas précis, du temps où j'étais à la onzième division, en Russie, je pourrais dire un cas typique...

La route était redevenue droite et le cocher fouetta les chevaux. Le chariot se mit à rouler en faisant un si grand vacarme et avec de telles secousses, que le sous-lieutenant, dans le feu de son récit, se mordit la langue. Il rougit de douleur et jura en pensée, puis voulu reprendre le fil de son histoire; mais les cahots de la route, à force de hacher ses paroles, l'obligèrent à se taire. Finalement, craignant d'avoir fait saigner sa langue, il se mit à cracher à petits coups du côté de la rivière qui longeait la route à main droite, exactement comme font les soldats lorsqu'ils ont le loisir de fumer tranquillement.

Le bruit des roues et les secousses éclaircirent les idées d'Apostol.

« Aujourd'hui, à neuf heures, j'aurais encore dû condamner... Maintenant, ce sont d'autres qui me condamneront! se dit-il sans la moindre peur et même avec un petit frisson de contentement; et il pensa aussitôt: Qui va me remplacer, ce matin? »

Il chercha quelque temps une réponse à cette question. Dans son esprit, se bousculaient des noms d'officiers, auxquels s'attachaient des grades ou encore des fragments de souvenirs, les uns plus insignifiants que les autres. Ensuite, il oublia pourquoi il cherchait ces noms d'officiers et se souvint d'Ilona et des pendus du bord de la route, mais seulement sous la forme d'un étrange regret:

« Maintenant, nous ne passerons même pas devant la maison et je ne verrai plus jamais Ilona, mais nous passerons sûrement entre ces deux rangées de pendus auxquels je n'échapperai pas, tant que le monde sera monde! »

Le soleil leur brûlait le dos. Les forêts, aux flancs des montagnes, tremblaient légèrement sous la caresse des rayons. À côté de la route empierrée, le ruisseau coulait avec des lueurs argentées, en bondissant comme un enfant espiègle. Dans la carriole délabrée, les baïonnettes des fusils se dressaient, menaçantes, vers le ciel.

En passant près du pont qui enjambe la rivière, au moment de s'engager sur la grand-route, Apostol tourna les yeux à droite, cherchant tout au moins à apercevoir la maison d'Ilona. Mais le village de Lunca était caché derrière la colline.

Ils approchèrent du petit bois aux pendus. Apostol n'aurait plus voulu le voir, et pourtant il le vit aussitôt après avoir dépassé le second tournant de la route... Il baissa le front, fixant au fond du chariot les deux planches entre lesquelles la route fuyait en sens inverse. Les chevaux, fourbus,

ralentirent leur allure lorsqu'ils passèrent dans l'ombre du boqueteau et finirent par se mettre au pas. Quand le sous-lieutenant avisa les pendus, il ne put réprimer un mouvement de stupeur et même une certaine joie, comme s'il avait découvert quelque chose de tout à fait nouveau.

— Tiens, tiens, comme c'est intéressant ! s'écria-t-il en regardant attentivement tantôt à droite, tantôt à gauche. Laisse allez les chevaux au pas, mon garçon, pour qu'on voie mieux. C'est extrêmement intéressant... Nous autres, sur le front, nous vivons comme des taupes... nous n'avons pas idée de ce qui se passe de par le monde... Ce sont sûrement des espions... Évidemment des espions et des traîtres !... Tenez... Oui... Combien sont-ils?... Attendez donc... Trois... sept... Bravo !... Notre général n'y va pas de main morte !

Il rit bruyamment, la bouche grande ouverte et se tourna vers Bologa, voulant lui dire quelque chose. Sans doute avait-il oublié qu'il s'agissait d'un prisonnier. Mais en le voyant la tête basse, en regardant son cou blanc, mince et long, il s'en souvint brusquement et mit aussitôt un terme à sa joie. Honteux de ce qu'il avait fait, il cria d'une voix furieuse au conducteur:

— Fouette donc tes chevaux, bougre d'imbécile ! Tu veux qu'on soit encore ici à midi?... Ou bien n'as-tu jamais vu de pendus de ta vie?... Imbécile, imbécile !...

Apostol, les yeux fixés sur le fond du chariot, aperçut entre les planches, sur la route qui fuyait à contresens, un rameau tordu qui était en tous points semblable à l'un des rameaux de l'arbre de gauche, auquel était accroché le pendu isolé. Un frisson de terreur le secoua et, comme une prière, il se mit à marmonner entre ses lèvres mi-closes:

— Mon Dieu, mon Dieu...

À force de répéter ces mots avec une ardente espérance, il sentit descendre dans son cœur une confiance illimitée et il se dit, levant la tête vers le ciel bleu et ensoleillé:

« Pourquoi dois-je mourir?... Je ne veux pas mourir ! La vie est pourtant... La vie !... »

Il éprouva aussitôt un impérieux besoin de parler, de sortir de son engourdissement, de prouver qu'il vivait encore. Il lança un regard vif au sous-lieutenant qui se tenait coi, et lui dit d'une voix fraîche, avec un sourire dans les yeux, comme s'il avait annoncé une nouvelle inouïe:

— Il fait beau temps, n'est-ce pas?... Le monde est toujours beau... le monde entier...

Le sous-lieutenant se taisait, consterné. Apostol lui prit le bras et poursuivit, très vite, comme s'il craignait d'oublier ce qu'il voulait dire:

— Vous parliez tout à l'heure de certains cas de désertion... Eh bien, mon cher camarade, vous êtes encore jeune et... Savez-vous qu'aujourd'hui à neuf heures, je devais me trouver à la Cour Martiale... en qualité de juge, naturellement... N'est-ce pas ridicule à présent? J'ai déjà fait partie d'une Cour Martiale, et j'ai jugé un cas très intéressant... Un sous-lieutenant tchèque, en certain Svoboda... Vous ne comprenez pas?... Svoboda, tchèque, pendu...

Le chariot cahotait si fort que les pensées d'Apostol devenaient confuses. Il s'en rendait compte et cependant continuait avec obstination à exposer son « cas » au sous-lieutenant, tout en précisant que son intention avait été . . . Les secousses s'accentuaient et Apostol était désolé à l'idée qu'on arriverait à Făget avant qu'il ait eu le temps de tout expliquer clairement, afin de faire comprendre au sous-lieutenant la situation, comme s'il se fût agi d'un juge dont dépendait son sort.

3

Presque à la même place où, la veille au soir, il avait causé avec le procureur militaire et avec le maire du village, Apostol Bologa attendait à présent, entre quatre soldats, baïonnette au canon, le retour du sous-lieutenant qui était entré pour annoncer l'arrivée du prisonnier. Au fond de la cour se trouvaient les mêmes automobiles que la veille, ainsi que le parc de motocyclettes; auprès de la grange où l'on enfermait les prisonniers on eût dit la même sentinelle; dans le corridor et devant la porte, une même bousculade de soldats . . . Il y avait toujours les arbres en fleurs derrière les dépendances, et le puits à bascule au milieu de la cour . . . Seul le soleil était plus gai. Les hommes dans la cour, aux fenêtres et même dans la rue, s'étaient immobilisés et regardaient l'officier entre les baïonnettes avec son uniforme maculé et déchiré, avec sa figure creusée par la fatigue et les émotions . . .

Apostol sentait pénétrer dans son cœur tous ces regards pareils à des flèches, et il se remit à murmurer: « Mon Dieu . . . mon Dieu . . . » comme pour se défendre contre la honte terrible qui anéantissait tout son être. Il tenait ses regards fixés vers les sommets des pruniers fleuris qui montaient plus haut que les toits du fond de la cour, aussi ne vit-il pas le fossoyeur Vidor qui, sortant de la maison du maire, s'approcha de lui tête nue avec l'air épouvanté d'un homme qui n'en croit pas ses yeux.

— Qu'est-il arrivé, mon lieutenant? balbutia-t-il d'une voix pleurarde, en se tenant à quelques pas de lui. Nous avons cru, hier soir, que vous étiez retourné à la maison pour voir Ilona . . . et voilà que . . . Ah, Seigneur, c'est un bien grand malheur pour nous . . .

— Oui, pour voir Ilona, répéta Bologa en tressaillant et en tournant vers Vidor un regard où s'allumait une lueur de joie. Au même instant il se souvint du papier que Varga lui avait montré dans le courant de la nuit: c'était la carte où étaient marquées les positions de l'armée, et il se demanda pourquoi Varga la lui avait montrée et quelle importance il accordait à cette carte qui indiquait la situation des troupes.

— Au large ! C'est défendu de rester là ! lança un soldat en s'adressant d'une voix rogue au fossoyeur qui essayait de s'approcher de Bologa, mais qui, à cet ordre, se retira aussitôt, comme mordu par un serpent.

Sur le pas de la porte, parmi les soldats qui se bousculaient, on vit paraître le sous-lieutenant qui fit signe à l'escorte d'avancer et d'amener le prisonnier.

Dans une pièce pleine de bureaux et de tables de tous genres, le procureur militaire attendait impatiemment, il avait été avisé de l'événement dans le cours même de la nuit et avait déjà tout préparé en vue d'accélérer la procédure. Enfin, il tenait un « cas » exceptionnel ! Il se frottait les mains et déambulait à travers la chambre se cognant aux coins des meubles. Sa figure exprimait la satisfaction et l'émotion. Un peu plus loin, près d'une table, se tenait l'adjudant à la figure terreuse, dont les doigts jouaient avec un porte-plume à la plume toute neuve.

À l'arrivée de Bologa, le procureur s'arrêta derrière un bureau. Il écouta d'un air grave le rapport du sous-lieutenant, prit le paquet contenant les objets trouvés sur le prisonnier et signa cérémonieusement un reçu. Mais aussitôt après le départ du sous-lieutenant, la figure du procureur retrouva son expression satisfaite, aussi Apostol, rasséréné, se prit à sourire à cet homme qui lui inspirait une fraternelle confiance.

— Eh bien, monsieur, dit le procureur, d'une voix tout aussi placide que la veille, quand Bologa était arrivé en auto, procédons avec célérité et d'une manière systématique, afin de ne pas perdre de temps ! D'accord ? . . . Adjudant, écrivez ! Vous, veuillez prendre place . . . là, plus près de moi !

Tandis que le procureur dictait à l'adjudant les termes habituels de l'instruction, Apostol Bologa s'assit sur une chaise, entre les deux tables, calme, éprouvant seulement un désagréable sentiment de honte. Ensuite le procureur lut par deux fois le rapport de Varga en hochant la tête d'un air satisfait; il défit le paquet et examina très attentivement chaque objet qu'il contenait, souriant parfois comme un homme qui voit toutes ses suppositions confirmées, chose qui le fait grandir dans sa propre estime.

— Et maintenant, je vous prie de répondre, brièvement, militairement, aux questions que je vais vous poser, murmura le procureur militaire sans le regarder, mais continuant à examiner « les pièces à conviction ».

Apostol, saisi tout à coup par le violent désir de mettre son cœur à nu, s'empressait de répondre, contrôlant à peine ses paroles, essayant par chacune de ses réponses d'expliquer au procureur ses motifs secrets, les raisons profondes de son âme. Cependant, le procureur l'interrompait sans cesse pour lui poser d'autres questions, des questions surprenantes, et il ajoutait que la seule chose qui l'intéressait c'était une exposition nette et précise des faits, et non les commentaires. Tout en parlant, Apostol s'échauffa, le sang lui monta à la figure et dans ses yeux parut une lueur étrange. Les interruptions de l'autre finirent par l'irriter. Il se leva donc et dit d'une voix aiguë :

— Mon capitaine, je ne veux rien cacher, pas une ombre, pas un détail qui pourrait contribuer à éclaircir la . . . situation? tout au contraire, je veux vous ouvrir mon cœur, comme à un confesseur, pour qu'on sache enfin, mon capitaine, de quelle manière mon équilibre moral a été ébranlé . . .

— N'oubliez pas que je suis simplement un juge qui veut apprendre la vérité. Je ne suis pas un confesseur ! répondit le procureur avec un sourire froid et légèrement ironique. Pour l'instant, il y a un point d'acquis: nous avons l'aveu de votre tentative de désertion. N'est-ce pas?

Bologa, surpris par ce sourire, se tut.

— Donc, une tentative avouée et reconnue, poursuivit le procureur. Les motifs? . . . Hum . . . J'espère que nous allons aussi découvrir les motifs, petit à petit . . . Je ne vous demande que des faits concrets, pas des histoires . . . d'équilibre moral ! En tout cas, vous devez reconnaître que votre nomination dans un jury de Cour Martiale ne saurait être un motif de désertion à l'ennemi. N'est-ce pas? . . . Si votre conscience ne trouvait rien à reprocher aux accusés, elle demeurait libre de faire opinion séparée . . . Rendre la justice ou punir des coupables n'est pas un crime, mais au contraire un devoir pour chaque homme ! A ce point de vue, une personne instruite comme vous qui, un jour ou l'autre, pouvait jouer un rôle important dans la société, avait précisément l'obligation de . . .

— Il est parfois plus terrible de juger les autres que d'être jugé ! dit Apostol, comme si une grande clarté s'était faite dans son âme.

— Oui, bien sûr, quand quelqu'un . . . Mais nous aborderons ce sujet plus tard ! fit le procureur en se frottant les mains. Puis, prenant la carte déployée devant lui, et la mettant sous les yeux de Bologa, il ajouta d'un air triomphant et fier: Et ça? Comment conciliez-vous ça avec l'équilibre moral? . . . Ayez la bonté de me l'expliquer.

Apostol pâlit. En une seconde, il se souvint d'avoir menti la veille, en prétextant un oubli pour revenir à la maison, et d'avoir emporté la carte uniquement pour couvrir son mensonge envers Ilona . . . Et pourtant, au moment de mettre cette carte dans sa poche, il avait bien senti qu'il devait l'emporter, qu'il le fallait absolument.

— C'est un croquis officiel, on me l'a remis dans l'intérêt de mon service, dit-il à mi-voix, cependant que ses yeux se posaient sur la carte, cherchant instinctivement la route qu'il avait prise et sur laquelle il avait fait la rencontre de Varga.

— Je sais . . . je suis un militaire moi aussi, dit le procureur avec une expression de mépris. Mais comment ce papier est-il arrivé dans votre poche? Et cela au moment précis où vous avez essayé de passer à l'ennemi?

— C'est que . . . c'est que . . . bégaya Apostol embarrassé et rougissant brusquement; mais il s'interrompit, honteux de constater qu'il allait de nouveau mentir.

— Je vais vous le dire, moi, comment cela se fait, reprit le procureur en posant sur lui un long regard inquisiteur. C'est parce que vous n'avez pas voulu arriver là-bas les mains vides ! N'est-ce pas?

Bologa ne répondit pas et ne regarda même pas le procureur qui, après une courte pause, poursuivit en repliant la carte et en la jetant sur son bureau:

— Et maintenant, c'est toujours moi qui vais vous expliquer les véritables motifs, que vous cherchez à couvrir par vos histoires d'équilibre moral !

Avant l'arrivée d'Apostol, le procureur avait déjà découvert les « motifs véritables », et cet interrogatoire n'avait d'autre but que de confirmer sa découverte. Les sept pendus ainsi que les douze hommes enfermés dans la

Illustrations de Traian Brădean
pour *La Forêt des pendus*

Paul Konrad Hönich — xylographie pour la nouvelle *Iţic Strul déserteur* (édition 1932)

Illustration d'Aurel Bordenache pour *Ciuleandra* (1934)

Illustration de Ion Donca au roman *Ion* (1966)

grange étaient les membres d'une vaste organisation comprenant des espions et des traîtres infiltrés au cœur même de la division, par suite de l'indolence du général qui n'avait pas voulu suivre ses avis. Il va sans dire que le groupement criminel n'aurait pu agir aussi mystérieusement s'il n'avait eu des chefs particulièrement habiles. Les prisonniers refusaient même sous la potence d'avouer leur culpabilité, ce qui constituait une admirable preuve de la cohésion de cette organisation de malfaiteurs. L'ambition secrète du procureur avait été, dès le début, de mettre la main sur le chef de la bande. Cela pouvait lui valoir une décoration, sans parler du prestige qu'il aurait acquis vis-à-vis de tout le monde. Et voilà enfin Bologa ! Le procureur s'étonnait seulement de ne pas avoir pensé plus tôt à lui et de ne pas l'avoir fait surveiller. Bologa, un Roumain sur le front roumain . . . c'était d'une limpidité ! . . . Si le hasard n'était pas venu au secours de la justice, le criminel aurait poursuivi impunément son activité: un officier décoré, un héros . . . qui aurait pu le soupçonner? Le fait d'être nommé membre de la Cour Martiale avait cependant renversé tous ses projets. Comment allait-il oser, lui, le chef de la bande, condamner ses propres complices? L'un des accusés aurait pu, le voyant siéger dans le jury, se révolter et lui arracher son masque ! . . . Plutôt que de s'exposer à une éventualité aussi dangereuse, Bologa avait préféré choisir une voie meilleure, décidant de fuir chez les ennemis qu'il avait fidèlement servis et par lesquels il allait sans doute être grassement payé. C'est pourquoi il avait aussi emporté la carte indiquant avec précision non seulement les positions des troupes, mais aussi la situation des divers services de la division, y compris cette maison où se trouvait le bureau du procureur, afin que lui aussi, un jour, fût bombardé et tué par les aviateurs ennemis . . .

Apostol Bologa écouta d'abord avec stupéfaction cet échafaudage du procureur, puis il sourit, sceptique, comme au récit d'une aventure arrivée à quelqu'un d'autre. Lorsqu'il eut toutefois compris que c'était sérieux et que sa vie même dépendait peut-être d'un tel échafaudage, il se rendit compte que, depuis une heure déjà, il ne faisait que s'avilir. Et le monde entier lui inspira un profond dégoût. Dès cet instant, les paroles du procureur cessèrent de l'intéresser. Il tourna les yeux vers la fenêtre et aperçut le chalet que le maire lui avait montré la veille et où il avait voulu le loger. « Désormais, la maison des poupées cessera d'être vide », se dit-il en voyant dans le corridor de la maisonnette un soldat armé dont la tête arrivait jusqu'à la gouttière . . .

Le procureur voulut lui poser encore quelques questions, mais Bologa ne répondit plus rien.

— C'est bien, vous n'êtes pas obligé de répondre, dit le procureur sans se troubler, en clignant rapidement les paupières. Nous avons assez de preuves et bientôt nous en aurons davantage . . . Bon ! . . . Alors, lisez le procès-verbal et signez-le, s'il vous plaît.

Apostol ne bougea pas. Le procureur, légèrement énervé, la toisa un instant, mais, se maîtrisant, il lui dit en plissant les yeux:

— Bien entendu, je ne puis pas vous obliger à l'obéissance . . . Vous devez savoir pourtant que votre attitude n'empêchera pas la justice de suivre son cours ! . . . Voilà ! . . . Et n'allez pas vous imaginer que . . .

Il s'interrompit et ajouta, s'adressant à l'adjudant:

— Vous conduirez l'accusé en prison; pour l'instant, j'ai fini . . . J'espère que vous avez pris toutes les mesures voulues . . . Ensuite, vous vous rendrez immédiatement à Lunca, et ferez une perquisition très minutieuse au domicile de l'accusé, dont vous m'apporterez tous les bagages, et principalement les papiers que vous aurez trouvés !

Dehors, les soldats qui se tenaient sur le seuil s'effacèrent. Le soleil de mai caressait les joues du prisonnier. Au milieu de la cour, le général Karg discutait en gesticulant avec un colonel. L'adjudant salua, très raide, Apostol sentit sur lui le regard furieux et indigné du général, mais ne s'en soucia même pas. En passant auprès de la maison du maire, il rencontra le fossoyeur Vidor qui restait sur le pas avec la mairesse, tous deux le fixant de leurs yeux épouvantés et remplis de larmes. Il leur répondit par un sourire confiant, comme pour leur dire que tout cela n'avait pas la moindre importance.

Il monta les marches de la petite maison et vit de près le soldat immobile dans le corridor: il était très grand, maigre et dégingandé, avec une figure hâve et pâle, portait un uniforme trop large et crasseux et s'efforçait à grand-peine de paraître martial. L'adjudant ouvrit la porte toute large pour laisser passer Apostol.

— Si vous avez besoin de quelque chose, je vous prie de me faire appeler . . . Je vous enverrai tout de suite du café, ou, si vous préférez, du thé.

Il attendit deux secondes, mais ne recevant pas de réponse, il sortit en tirant la porte derrière lui. Il donna deux tours de clé et passa un lourd cadenas dans les pitons. Vinrent ensuite les instructions données à haute voix au factionnaire, de manière qu'elles fussent aussi entendues par le prisonnier: la sentinelle devait se tenir en permanence dans le corridor et regarder de temps en temps par la fenêtre. Si quelque chose arrivait, il fallait appeler aussitôt l'adjudant . . . Le soldat reçut l'ordre de répéter par trois fois ses instructions. Ensuite, l'adjudant descendit les quelques degrés en bois de la maisonnette . . .

4

Apostol Bologa s'arrêta au milieu de la petite pièce, les yeux rivés sur la fenêtre qui se trouvait à côté de la porte. Il tressaillit en entendant tourner la clé dans la serrure et écouta les instructions données à la sentinelle sans un mouvement, comme s'il avait été cloué sur place. Il entendit aussi les pas de l'adjudant sur les trois marches, puis le bruit des brodequins qui arpentaient le corridor. Enfin, dans la petite vitre carrée il aperçut une partie de la tunique verdâtre du soldat, le ceinturon, les cartouchières noirés et la bretelle du fusil tenue par une main noueuse à la peau crevassée et très sale.

Il jeta un coup d'œil circulaire — comme on fait lorsqu'on entre pour la première fois dans une maison — posant ses regards sur la table fixée au

mur, sur le lit couvert de draps qui occupait un coin de la pièce, sur l'escabeau placé au pied du lit, sur le lavabo qui se trouvait dans le coin opposé. Il retira son casque, doucement sans bruit, et le posa attentivement sur l'escabeau. À plusieurs reprises, il lissa des deux mains ses cheveux sur les tempes, comme pour calmer une douleur. Puis il franchit en quatre pas la distance qui le séparait de la porte et revint auprès de la table. Le mur n'avait sans doute plus été chaulé depuis longtemps et la chaux s'était écaillée. Il appuya ses mains au rebord de la table. Les planches ne se joignaient pas bien et la fente qui les séparait était noire, bien que sans doute le dessus ait été nettoyé depuis peu à la lessive et au sable. Du côté du mur, on pouvait lire ces mots gravés à la pointe d'un canif: « J'ai souffert ici pendant . . . jours. »

« C'est le porte-drapeau bosniaque qui a écrit cela, se dit Apostol en se souvenant des paroles du maire. Mais pourquoi ne pas dire combien de jours il a passé ici? »

Il sentait dans son cerveau une telle paresse qu'il ne put poursuivre cette idée. Il s'en rendit compte et fit quelques pas pour retrouver ses esprits. Il revit alors la figure du procureur militaire et s'assit sur le lit en balançant ses jambes. Maintenant la fenêtre n'était plus qu'une croix de bois dans un carré blanc.

« C'est sûrement le mur du bureau où travaille le procureur », pensa Apostol. Et, se souvenant du magistrat, il recommença à répéter rythmiquement: « Imbécile . . . imbécile . . . imbécile . . . »

Puis des souvenirs lui revinrent à la mémoire dans un ordre parfait, à la file, mais seulement depuis le moment où il avait rencontré Varga. Dans son cœur, les secondes défilèrent, chacune avec son plein contenu de vie, pareilles à des ballons de verre qui laissent voir leur intérieur. Elles passaient, vertigineuses, comme dans un film projeté à une allure folle, et pourtant elles se distinguaient l'une de l'autre avec une précision ahurissante . . . Il y en avait des milliers, peut-être des millions, et elles s'écoulaient en un clin d'œil pour revenir l'instant d'après, inlassablement, interminablement . . . Et lui, il fouillait parmi toutes ces secondes comme s'il jouait un jeu bizarre, et, tout en les regardant passer il murmurait:

— Une seconde est plus forte que toute une vie humaine . . .

Au bout de quelques moments, il eut l'impression de s'être trompé et il ajouta en hochant la tête:

— La vie de l'homme n'est pas à l'extérieur, mais à l'intérieur de lui-même, dans son âme . . . ce qui est au-dehors, n'importe pas . . . n'existe pas . . . L'âme seule existe . . . Quand mon âme ne sera plus, tout aura cessé d'exister, oui, tout le reste . . . le reste . . .

Par la fenêtre il aperçut dans la cour deux soldats qui passaient en se tenant par la main. Alors, le fil de ses pensées se modifia, et il poursuivit:

— Et c'est pourtant ce reste qui décide du sort de mon âme . . . Et ce reste dépend d'un autre reste . . . Tout n'est que dépendance . . . Un circuit fermé de dépendance, où chaque chaîne s'enorgueillit d'avoir la plus parfaite indépendance ! . . . Il n'y a que Dieu . . .

La clé tourna deux fois dans la serrure, la porte s'ouvrit et un soldat posa un plateau sur la table. L'adjudant, avant de refermer la porte, dit respectueusement:

— Vous avez du café et du thé, au choix...

Les mains appuyées au bord de son lit, les pieds pendant immobiles, Apostol regarda longuement le plateau. Il se souvint qu'il n'avait rien mangé depuis la veille à midi. Il se leva et avala avidement son thé. Puis, il se sentit écrasé par une lourde apathie. Peu lui importait d'être enfermé dans une chambre minuscule, avec une sentinelle devant la porte... Il se dirigea vers son lit, s'y étendit sur le dos et ferma les yeux. Il demeura ainsi, vide de toute pensée, un temps qui lui parut une éternité. Puis il regarda le cadran de sa montre-bracelet.

« Onze heures ! se dit-il déçu. Il n'y a qu'une heure que je suis ici... Si le temps ne passe pas plus vite, je vais en perdre la raison !»

Il sauta à bas du lit et se mit à arpenter la chambre, s'efforçant de voir clair dans toute cette histoire. Dans son cerveau ne s'agitaient que des tronçons d'idées, mais son cœur tremblait de peur et d'émoi. Il avait à présent l'intuition qu'une chose terrible l'attendait, menaçant l'essence même de son être... Il s'arrêta près de la porte, les yeux fixés dans le vide, et tout à coup il aperçut devant lui la maîtresse branche de l'arbre auquel se balançait le pendu solitaire. Et cette branche semblait un bras tendu pour désigner, dans l'avenir, un but précis... Bologa eut envie de crier, de se défendre. Il dut faire un effort pour se mettre en mouvement et aller de droite et de gauche, d'un pas de plus en plus rapide, tout en pétrissant ses mains, qu'il avait croisées dans le dos... Il s'efforçait de découvrir un moyen de défense contre le procureur, et il le trouva dans des événements du passé.

— Une erreur accidentelle ne compte pas autant qu'une action d'éclat, murmurait-il avec un nouvel accès de confiance. Quinconque a été au combat n'ignore pas que le plus brave des braves a aussi des moments d'hésitation. Mais une seule erreur ne peut effacer toute une vie de probité et d'honneur; le procureur essaie en vain de me calomnier...

Petit à petit il se calma. Son amour de la vie lui offrait sans cesse de nouveaux arguments, des preuves capables de le sauver. Ensuite, il commencera une vie nouvelle, foncièrement différente de celle-ci, une vie bâtie sur des réalités et non sur des chimères. Toute son existence avait à sa base une racine pourrie, qu'il devra arracher de son âme dès à présent. Il lui faut une autre âme, qui ignore ces éternelles hésitations et délibérations, une âme capable d'affronter le monde tel qu'il est et non tel que se le représente une imagination maladive. Les méditations ne donnent naissance qu'à des conflits avec le monde.

« Tout dépend de la composition de la Cour, se dit-il tout à coup, en mettant un terme à ses pensées. C'est aussi une affaire de défenseur !... Qui va me défendre? Ah oui... Klapka... Je l'ai dit au procureur... C'est la première question qu'il m'a posée et la première réponse que je lui ai faite... »

Klapka? . . . Peut-être aurait-il mieux valu choisir un vaillant militaire dont les paroles auraient ébranlé et convaincu l'âme des juges militaires. Mais Klapka? Qui sait si Klapka n'est pas la cause de son écroulement. C'est lui qui, le premier, lui a parlé de la forêt des pendus et a glissé le doute dans son cœur . . . La vie est une pente raide, dont une extrémité touche au ciel et l'autre se perd dans le néant. L'homme doit faire d'immenses efforts pour se tenir debout, mais lorsque la chute commence, personne ne peut plus lui rendre l'équilibre.

« Je me suis leurré de mots, comme si la vie devait se guider d'après les mots . . . »

À ce moment, l'image d'Ilona passa devant ses yeux et aussitôt il sentit une chaleur bienfaisante descendre en lui, comme si la figure de la jeune fille avait rempli son cœur d'un amour éclatant, flamme géante éclairant tous les hommes et le monde entier. Heureux, le regard brillant, il murmura comme un fou:

— L'amour vit éternellement, il n'a ni commencement ni fin . . . C'est par l'amour qu'on connaît Dieu et que l'on atteint aux Cieux . . .

Il se plongea durant quelques secondes dans un calme profond au-dessus duquel son âme flottait doucement et se balançait comme une feuille sur le miroir d'une eau sans vagues.

Puis il se ressaisit et se remit à marcher dans la petite chambre, écoutant ses pas qui frappaient le plancher à coups réguliers, comme le tic-tac d'une pendule . . . Des pensées aiguës comme de longues aiguilles lui piquaient douloureusement le cerveau. Il s'arrêta et les piqûres cessèrent brusquement, faisant place à un bourdonnement, à une oppression.

« J'ai perdu la tête, se dit-il avec amertume. En dépit de ses lois et de sa discipline, mon esprit est déséquilibré, comme une voiture entre les roues de laquelle on a jeté une grosse pierre, dès qu'il se trouve devant le mur qui sépare l'être du non-être . . . Je ferais mieux de dormir et de laisser les événements se dérouler à leur guise ! »

Il se jeta sur son lit, essayant de chasser toutes ces pensées mais elles s'acharnaient contre lui, hostiles, impitoyables. De temps à autre, des bruits du dehors lui venaient en aide, comme la relève de la sentinelle, le ronflement d'un moteur, un cri furieux . . . Ensuite, c'était le dîner . . . Et puis, de nouveau, les pensées, toujours les pensées . . .

Vers le soir, il entendit les pas de l'adjudant; c'est peut-être le procurer qui le fait appeler . . . Il en fut heureux. De cette façon, au moins, il échapperait à la tyrannie de ses pensées. L'adjudant poussa la porte contre le mur et demeura dans le corridor. Sur le seuil, tenant à la main un plateau de bois sur lequel se trouvait le dîner, Bologa vit paraître Ilona . . . Apostol se leva d'un bond, comme sous un charme ou devant une vision merveilleuse. Ilona s'approcha de la table et y déposa les plats et le couvert, sans le quitter des yeux. Sur ses joues, on pouvait voir les traces toutes fraîches des larmes qu'elle avait versées, et dans ses yeux et sur les lèvres apparaissait un sourire d'encouragement, à la fois humble et timide, sous lequel elle essayait

de cacher une épouvantable terreur . . . Elle vida son plateau et demeura un instant immobile, murmurant plusieurs fois, tout doucement:

— Le bon Dieu . . . Ne crains riens . . Le bon Dieu . . .

Après quoi elle sortit, les yeux à terre. Apostol la vit descendre les trois marches. Il se frotta les yeux, stupéfait. L'adjudant entra et, allumant la lampe accrochée à une poutre, il dit à voix très basse, pour ne pas être entendu de la sentinelle:

— Le maire a tellement insisté et la petite a tellement pleuré que j'ai fini par céder et que je lui ai permis de venir vous apporter votre repas . . . La jeune fille a juré ses grands dieux qu'elle allait se tuer si je ne la laissais pas venir . . . Il faut être humain, quoi ! Seulement, mon lieutenant, il s'agit de faire attention. Je vous en supplie . . . Si monsieur le capitaine venait à l'apprendre, il est tellement acharné contre vous que je ne donnerais pas cher de ma peau . . .

Bologa demeurait immobile, la figure éclairée par une joie intense. Il ne se sentait plus si seul et son âme flamboyait d'espérance. Il murmura dans une extase d'oraison:

Dieu . . .

5

Le lendemain de bon matin, Klapka fit son apparition, nerveux, agité. L'adjudant resta dehors avec la sentinelle, près de la porte fermée et tenant sa montre à la main.

— Nous avons tout au plus une heure, dit aussitôt Klapka, parlant très vite, d'une voix pressée, pendant qu'il lui serrait fortement la main. C'est tout ce que le procureur m'a permis de rester, et encore est-ce à titre exceptionnel . . . Mais il ne m'en faut pas davantage, parce que je sais tout, tout . . . Bien que je ne sois ici que depuis hier soir, je connais déjà chaque détail, et pas seulement d'après le dossier constitué par notre bon magistrat . . . Lorsqu'ils ont appris que j'étais ton défenseur, ils sont tous venus autour de moi, le fossoyeur, le maire et la jeune fille, ta fiancée . . . La pauvre petite ! . . . Quelle belle âme ! . . . À présent, je ne m'étonne plus que tu aies pu . . . À présent, je comprends parfaitement . . . Ils ont discuté pour savoir s'il y avait moyen de te sauver. Le fossoyeur, un homme de cœur, s'est offert à enfoncer en douce le mur de la maisonnette, dans le fond, ce qui te permettrait, de t'enfuir . . . Enfantillages de vieillard ! La femme du maire s'est jetée hier soir aux pieds du général, elle a pleuré, elle l'a supplié de te pardonner . . . On dit que le général la respecte beaucoup, parce que cette femme lui prépare des repas qui sont de vrais régals. Tout ce qu'elle a pu obtenir c'est que le général n'intervienne pas contre toi, qu'il laisse juger la Cour en toute indépendance. Ainsi, ton sort et ta vie se trouvent entre les mains du jury ! Par une défense intelligente et vigoureuse, j'espère que nous éviterons . . . Mais ta déposition est épouvantable et révoltante ! On dirait que tu as voulu passer toi-même et de ton plein gré ta tête dans le nœud coulant ! . . . Heureusement que tu as eu la présence d'esprit de ne pas signer . . . C'est pourquoi j'ai demandé un supplément d'instruction et, après avoir

énormément insisté, je l'ai obtenu. Maintenant, tu dois m'aider aussi, tu comprends? D'abord, tu refuseras de reconnaître ta première déposition, mais là, tu sais, énergiquement, de toutes forces ! Ensuite, tu nieras catégoriquement d'avoir voulu déserter dans les lignes ennemies . . . Le reste me concerne . . . Je trouverai des explications plausibles au fait que tu t'es égaré la nuit, dans un secteur du front que tu ne connaissais pas . . . Même la carte, sur laquelle le procureur s'efforce d'étayer son accusation d'espionnage et de trahison, ne me semble pas un argument sans réplique et je compte le réfuter aisément au cours des débats. Enfin, nous devons avoir confiance, Bologa ! Nous devons espérer !

Tout en parlant, Klapka avait tiré l'escabeau près de la table et s'était assis. Apostol, calme, debout, le dos à la fenêtre, lisait l'inscription gravée au bord de la planche: « C'est ici que j'ai souffert . . . » Lorsque le capitaine eut fini de parler, il regarda Apostol d'un air interrogateur. Celui-ci demanda d'une voix lente, fixant Klapka droit dans lex yeux:

— Quand serai-je jugé?

— Dans trois heures . . . Oui . . . À dix heures . . . Sûrement, balbutia Klapka, pris au dépourvu.

Bologa tourna de nouveau les yeux vers l'inscription, la lut attentivement, et poursuivit sans hâte:

— Alors, pourquoi est-il nécessaire de . . . ?

Il n'acheva pas sa phrase, mais Klapka comprit ce qu'il voulait dire et bondit de son siège, fâché, presque furieux. Il le prit par l'épaule et le secoua, tout en lui disant d'une voix sifflante:

— Ça suffit, réveille-toi ! . . . Est-ce que tu es fou? Ne sais-tu pas ce qui t'attend?

— La mort, dit Apostol en le regardant de nouveau dans les yeux et en esquissant un sourire.

— La corde, Bologa ! Tu entends? . . . La corde ! murmura le capitaine, les joues en feu et regardant malgré lui le cou de son ami, serré dans le col très haut de la tunique. Il n'y a qu'un fou pour se passer lui-même la corde au cou lorsque la vie lui sourit et le comble de ses promesses . . . Tu as le devoir de vivre ! reprit-il au bout d'un temps, et le frappant à l'épaule. Quand tu trouves une planche de salut presque sûre, tu n'as pas le droit d'hésiter; cela ne t'est pas permis ! . . . Je me suis trouvé, moi aussi, dans une situation semblable à la tienne, peut-être un peu moins grave . . . un tout petit peu . . . Je voyais la potence devant moi, quand j'étais au cachot, oui . . . et je sais que la mort, quand on la regarde trop intensément et trop longuement, commence à être une tentation. Mais tu dois t'arracher à cette tentation, Bologa, parce que n'importe quelle vie est préférable à la mort ! . . . Je te l'ai déjà dit autrefois . . . La vie est une chose réelle, tandis que de l'autre côté de la mort . . .

— Qui peut savoir si la vie véritable ne se trouve pas de l'autre côté de la mort? répondit Apostol d'une voix traînante et paresseuse. Si tu étais venu me tendre hier cette planche de salut, peut-être l'aurais-je embrassée; tu m'aurais peut-être ôté une pierre de sur le cœur . . . C'est que, vois-tu,

hier, la vie m'a terriblement torturé, avec d'épouvantables tenailles de feu ! Mais hier soir j'ai vu Ilona et je me suis retrouvé, j'ai retrouvé mon amour . . . Sans cela, comment aurais-je supporté de passer toute une nuit ici, seul? . . . Maintenant, mon âme est apaisée . . . Pourquoi veux-tu que je recommence à me torturer ! Je ne veux plus rien. L'amour me suffit, car l'amour englobe également les hommes et Dieu, la vie et la mort. Le grand amour est ici, dans cette chambrette . . . Je le respire à chaque instant . . . Celui qui ne l'éprouve pas ne vit pas véritablement; et celui qui l'éprouve vit dans l'éternité . . . Quand on a l'amour au cœur, on peut passer le seuil de la mort, car il est maître là-bas comme ici, partout, dans tous les mondes existants et inexistants . . . La vie pourra encore me tenter, je souffrirai peut-être encore, mais . . .

Klapka l'écoutait impatient et inquiet. Les paroles de Bologa lui semblaient inspirées par la peur de la mort. Finalement, il l'interrompit:

— Mon cher, ne te rends-tu pas compte que tu divagues? . . . De telles fantasmagories sont permises à un homme qui est chez lui, assis à son bureau, reposé, ou encore dans des moments d'enthousiasme, au cours d'une discussion, mais pas en présence de la mort ! . . .

— Tout ce que l'homme peut obtenir dans la vie, c'est un songe qui satisfasse l'âme ! murmura Bologa avec une flamme dans les yeux.

— Mais enfin, espèce d'idiot, tu vas mourir comme un déserteur, comme un espion, comme un traître, en un mot, comme un criminel, pas comme un apôtre de l'amour ! fit le capitaine que la colère gagnait à nouveau. Il ajouta: Sache que si tu continues à parler ainsi, je déclare devant la Cour que tu es fou, et j'obtiens quand même ton acquittement !

— Criminel? dit Bologa d'une voix douce. Toute tombe est une demeure d'amour, parce que . . .

— Assez, ça suffit, Bologa ! fit Klapka indigné. Je ne veux plus écouter de pareilles balivernes ! Je suis venu pour te sauver et non pas pour entendre des folies . . . Tout cela, tu le diras après, lorsque le danger aura passé !

— Crois-tu qu'une vie arrachée par le mensonge pourrait avoir pou moi un agrément ou une valeur quelconque? demanda Apostol d'une voix altérée.

— Le mensonge qui peut sauver une vie humaine est plus précieux que toutes les vérités ! répondit le capitaine résolument. Moi, je ferai mon devoir jusqu'au bout ! Je te sauverai, fût-ce même contre ton gré, et je suis sûr que plus tard tu m'en seras reconnaissant ! . . . Pour toi, j'ai passé outre à toutes les suspicions qui m'entourent. Peu m'importe, d'ailleurs. Pourvu que tu ne me mettes pas de bâtons dans les roues, c'est tout ce que je te demande. Le procureur militaire va venir tout à l'heure . . . aide-moi ! Je t'implore ! . . . Je te quitte, maintenant, et que Dieu éclaire toutes tes pensées ! . . .

Il lui serra les deux mains, le fixant longuement dans les yeux avec un regard plein d'encouragement et de chaleur, comme celui qu'aurait un

père pour son enfant déraisonnable. Arrivé sur le pas de la porte, il murmura encore:

— De la volonté, Bologa !

L'adjudant salua et, dès que Klapka fut parti, il se précipita dans la chambre et jeta un regard circulaire, fureteur, effrayé. Le procureur lui avait reitéré l'ordre d'être attentif à ce que le prisonnier ne se suicide pas, et maintenant il tremblait à l'idée que le capitaine pouvait avoir laissé ici une arme. Bien que n'ayant rien remarqué de suspect, il dit d'une voix faible et suppliante:

— Il faut avoir pitié de moi, mon lieutenant, je vous en supplie, ne faites pas mon malheur ! . . . Vous voyez, je fais tout ce que je peux pour vous et même davantage, alors ayez pitié de moi . . .

Apostol comprit ce que l'adjudant voulait dire et sourit. Pour toute réponse, il haussa les épaules et se coucha sur son lit, brisé de fatigue. Il se reposa une dizaine de minutes puis se mit à arpenter la pièce en long et en large. C'est ainsi que le trouva le procureur militaire qui, une serviette bourrée sous le bras, ordonna à l'adjudant de fermer la porte mais de rester lui aussi dans la chambre.

— Votre défenseur, dit le procureur, d'une voix glaciale et grave, en posant sa serviette sur la table, votre défenseur nous a communiqué que vous aviez encore à faire des déclarations très importantes. À même de modifier ma conviction d'une manière radicale, même en qui concerne la qualification de l'action que vous avez commise. Je ne vous cacherai pas que j'en doute, mais avec la permission et sur l'ordre de Son Excellence, je suis prêt à enregistrer tout ce que vous avez à me dire au sujet de . . .

— J'ai changé d'avis . . . Je n'ai rien à ajouter ! répondit Apostol vivement, comme s'il avait eu peur du moindre retard.

Le procureur, qui venait précisément de faire signe à l'adjudant de s'asseoir à la table et de se préparer à écrire, se tourna brusquement vers Bologa, d'abord surpris, puis avec une satisfaction triomphante.

— J'en étais sûr ! lança-t-il fièrement. Je l'ai d'ailleurs dit au capitaine Klapka . . . Ah, je la connais, moi, la psychologie des coupables ! Ce ne serait d'ailleurs pas digne d'un officier, même dans votre situation, de recourir à des mensonges. L'homme, quand il a commis une action quelconque, doit avoir le courage d'en prendre la responsabilité.

Apostol ne put réprimer un sourire en écoutant les conseils du procureur et surtout le ton martial qu'il prenait pour les formuler. Mais le procureur, satisfait de lui-même, ne s'aperçut de rien et s'apprêta à repartir. Il se souvint cependant d'avoir laissée sa serviette sur la table.

— Ah, j'allais oublier, dit-il alors, en furetant dans sa serviette d'où il retira une lettre: Tenez ! On a trouvé ceci hier, à votre domicile . . . Cela venait d'arriver le jour même, sans doute . . . Je n'ai pas pu vous la remettre avant d'avoir trouvé quelqu'un pour me la traduire, parce qu'elle est écrite en roumain . . .

Demeuré seul, Apostol ouvrit la lettre de sa mère, et la lut doucement, tranquillement, pour mieux la comprendre, mais aussi pour mettre son

courage à l'épreuve. Il la lut par deux fois, mais ne comprit rien. Les mots pénétraient dans son cerveau privés de sens, comme des signes dépourvus de toute vie. Tandis que ses yeux glissaient sur les lignes noires, une seule pensée errait dans son esprit, troublante et toute puissante:

« Maintenant, je vogue entre la vie et la mort, entre le ciel et la terre, comme un homme qui a coupé la branche sur laquelle il se tient et qui attend de tomber sans même savoir où il tombera . . . »

6

— Bologa, je t'implore, aide-moi ! murmura Klapka. Ils étaient dans le bureau du procureur, transformé en salle d'audience, et attendaient l'ouverture des débats.

Les yeux d'Apostol étaient enfoncés dans leurs orbites, rouges et entourés de grands cernes violets; ses joues avaient une pâleur transparente où se dessinaient les veines d'un bleu très pâle. Sur le bout de la langue, il sentait encore le goût salé des larmes, et son palais desséché lui donnait une sensation d'étouffement, comme après un sommeil peuplé de cauchemars. Mais dans son âme la paix régnait, princesse aux mains douces et tièdes.

Il se sentait très bien et regardait avec une grande curiosité autour de lui, comme si jamais il n'était entré dans cette salle, bien qu'elle n'eût pas changé depuis la veille, sinon que les bureaux avaient été groupés dans le fond, pour laisser le plus d'espace possible devant une longue table recouverte de drap vert et partagée en son milieu par une croix blanche, en métal . . . Apostol examina tous les officiers qui étaient assis à cette longue table, raides, droits, solennels et presque effrayés. Il se réjouit de constater que le président du jury était ce colonel rencontré naguère, dans le compartiment du général, ce colonel à la figure anguleuse qui avait pris alors sa défense . . . Maintenant, il paraissait plus pâle, et son regard avait une expression étrange . . . Les autres, il ne les connaissait même pas de vue, sauf le lieutenant Gross qui baissait la tête comme s'il avait été honteux de se trouver là. Apostol regarda plus longuement de son côté, voulant rencontrer à tout prix son regard, pour lui demander comment il était possible qu'il eût accepté de juger un camarade, pour lui montrer aussi que lui-même n'était ni un charlatan ni un fou, parce que, voilà, il avait préféré fuir que de condamner encore des hommes.

Lorsqu'il entendit prononcer son nom d'une voix forte, il sursauta, surpris: pourquoi était-ce justement son nom que l'on criait? Il répondit: « Présent », mais sa lucidité ne lui revint pas même lorsque le colonel lui posa toutes sortes de questions surprenantes, comme à un étranger. Pourtant, sans penser à ce qu'il disait, il donnait des réponses correctes, regardait le colonel en face, se rendait compte qu'à ce moment-là sa vie même était en jeu; et il lui semblait entendre une étrange palpitation, comme un mouvement d'ailes qui faisait passer un vent froid sur la salle. Mais dans son cœur tombaient, venues on ne sait d'où, des gouttes incessantes d'amertume qui infiltraient dans tout son corps une lente terreur pareille à une pieuvre

répugnante. Il essaya de s'en défendre mais n'y parvint pas et sentit qu'il allait éclater en sanglots. Il lui semblait que le président parlait en traînant les mots et qu'un siècle passait avant la fin de chacune des questions auxquelles lui-même répondait en trois mots, à une vitesse vertigineuse.

Près de la table du procureur, quelqu'un se mit à lire quelque chose pendant quelques minutes, d'une voix bizarre qui prononçait curieusement chaque parole.

— À présent, faites-nous connaître les motifs et les circonstances de la désertion ! dit tout à coup le colonel avec raideur, en remuant les lèvres comme un automate.

Bologa entendit la question qui résonna à ses oreilles, stridente comme un couteau qui tombe sur un verre et le brise. Et ce bruit éveilla soudain toutes ses pensées et tous ses sentiments, qui devinrent aussi tranchants que des rasoirs prêts à couper en morceaux aussi bien son corps que son âme. Il regarda vers la fenêtre et rencontra la figure du procureur, fier et sûr de lui comme s'il avait résolu depuis longtemps toutes les énigmes du monde. Tant de suffisance indisposa Bologa, qui détourna les yeux. Alors, il aperçut Klapka. Voulant l'encourager, son défenseur lui fit un signe si étrange que toute sa figure en grimaça, Apostol frémit et se sentit tout à coup abandonné, seul, tel un homme perdu dans une plaine infinie couverte seulement de ronces et d'herbes vénéneuses. Et c'est pourtant à ce moment précis que toutes ses inquiétudes disparurent et qu'une immense confiance pénétra dans son âme.

— Désertion? murmura-t-il en regardant de ses yeux brillants la croix blanche qui se trouvait devant le président.

Puis il baissa le front. Dans l'amer silence qui s'épaississait entre les murs de la salle, sa question flotta quelques instants sur un ton de doux reproche. La voix du colonel résonna de nouveau, avec un léger tremblent. On eût dit qu'une main invisible le serrait à la gorge:

— Répondez à ma question, lieutenant Bologa . . .

Au bout d'un instant de silence, plus lourd encore de menaces, la voix reprit, toujours incertaine:

— C'est une très lourde faute, sans doute, mais la Cour écoutera avec la plus grande attention votre défense. Parlez donc !

Une subite agitation se produisit, puis la voix révoltée du procureur éclata. Il arrondissait les mots, qui montaient jusqu'au plafond, se cognaient aux murs et revenaient frapper les assistants au visage comme autant de gifles moites. À son tour, la voix pathétique de Klapka éleva une véhémente protestation . . . Et ces deux voix venaient se planter dans le cœur d'Apostol qui, ne pouvant plus supporter une telle douleur, murmura sans lever la tête:

— Plus vite, plus vite, pour l'amour de Dieu . . .

Sa gorge était sèche et les échos des voix humides de tout à l'heure se croisaient encore dans l'espace; pourtant ce murmure vibra longuement dans toutes les oreilles et attira sur lui tous les regards interrogateurs et perplexes.

D'autres questions furent posées alors, sur un ton de plus en plus rude et impérieux. Elles pénétraient dans son être comme des griffes acérées, le prenaient à la gorge, voulaient l'étouffer. Quand il sentit qu'il était sur le point de suffoquer, il tressaillit, glacé d'effroi, blafard. Le col de sa tunique lui sembla un garrot insupportable. D'un geste désespéré il l'arracha et cria d'une voix rauque:

— Tuez-moi !. . . Tuez-moi ! . . .

Son geste et son cri provoquèrent la stupeur et l'indignation. Le colonel se leva, des éclairs dans les yeux, et frappa la table du poing, cependant qu'Apostol s'écroulait sur la chaise, le souffle coupé, la figure blême, ses yeux rougis fixant la croix blanche.

La salle reprit bientôt son aspect solennel et tout le monde retrouva la gravité un instant abandonnée. L'incident fut calmement discuté durant quelques minutes, puis les débats continuèrent conformément à la procédure habituelle, que le tourment d'une vie avait un peu dérangée. Dès lors, Apostol demeura sur sa chaise, impassible, immobile. Dans ses oreilles bourdonnèrent encore des paroles et des phrases qui avaient cessé de l'intéresser, car la croix posée sur la table apportait la consolation à son âme.

Tout à coup, le président prononça d'une voix sévère:

— L'accusé a-t-il quelque chose à ajouter?

Bologa entendit et comprit la question qui lui était posée ; il ne broncha pourtant pas, comme s'il s'était agi de quelqu'un d'autre.

— Les débats étant clos, la Cour se retire pour délibérer, dit encore le colonel, visiblement fâché.

Le procureur fit un signe de la main et l'adjudant s'approcha d'Apostol.

— Est-ce fini? demanda celui-ci en se levant si brusquement de sa chaise que l'adjudant en fut effrayé. Oui? . . . Ah, c'est fini !

Il s'inclina très profondément devant ses juges et quitta la pièce d'un pas pressé, alerte . . .

7

— Eh bien, mon lieutenant, voilà une affaire liquidée ! Maintenant vous serez plus tranquille ! dit l'adjudant avec un sourire ambigu, lorsqu'ils se retrouvèrent dans la chambrette. Voici votre déjeuner . . . il vous attend. . . il doit être froid . . .

Apostol le regarda longuement et voulut lui poser une question mais l'adjudant quitta la pièce avant que le prisonnier eût formulé la question dans son esprit.

« Qu'est-ce que l'adjudant a voulu dire? pensait Bologa demeuré seul. Il sait peut-être quelque chose . . . Il est vieux dans son service et a sûrement connu un grand nombre de cas . . . »

Lorsqu'il se rendit compte des espérances qui se mêlaient à cette pensée. il l'abandonna aussitôt en murmurant:

« Des bêtises . . . Quelles bêtises peuvent me trotter par la tête ! . . . »

Il jeta le casque sur son lit et eut un rire bref, sec, qui sonnait faux; puis il se frotta la poitrine des deux mains, comme pour apaiser les batte-

ments de son cœur. Dans la poche de sa tunique, un bruit de papier froissé attira son attention. Bologa s'interrompit et se dit avec une lueur de satisfaction:

« Voyons à présent la lettre de maman, tâchons de bien la comprendre . . . »

Madame Bologa ne lui écrivait que pour lui relater de menus événements de Parva, pour lui parler de personnes connues et inconnues. Elle lui disait que Palagieşu se vantait à tout propos de ce qu'Apostol lui avait demandé pardon; Martha venait souvent la voir et se considérait toujours la fiancée d'Apostol; Domşa aussi l'appelait « ma parente »; pour les fêtes de Pâques, elle avait fait un tas de bonnes choses, mais personne n'y touchera, parce qu'elle est seule et malheureuse; elle ajoutait qu'elle avait rêvé son fils dans la nuit du Vendredi Saint et c'était un si mauvais rêve qu'elle avait fait dire une messe le premier jour de Pâques, pour confier son fils à la protection divine . . .

« Pauvre maman ! se dit Apostol avec un sourire mouillé de larmes. Si elle savait par quel danger je passe en ce moment ! . . . Quand elle apprendra la nouvelle . . . C'est de moi qu'elle devra l'apprendre . . . pour qu'elle sache au moins que c'est tout de même elle qui a consolé mon âme dans les derniers instants, aussi bien que dans les premières heures de ma vie terrestre ! »

Il tira sa chaise près de la table et, goûtant aux plats froids, qui l'attendaient depuis longtemps, il relut encore plusieurs fois la lettre, s'arrêtant chaque fois davantage au passage où il était question du mauvais rêve et tâchant de deviner ce que sa mère pouvait bien avoir rêvé.

Lorsque l'adjudant revint en compagnie du soldat qui devait enlever le couvert, Apostol le pria de lui apporter de quoi écrire. Au bout de quelques instants, le papier étalait sur la table sa blancheur joyeuse comme une note d'espérance, mais il ne se hâta plus d'écrire. Il déambulait de part et d'autre, les mains derrière le dos, cependant que ses pensées s'entremêlaient confusément . . . Chaque fois qu'il apercevait la feuille de papier déployée, il se souvenait, dans un éclair, des instants qui précédaient les durs combats auxquels il avait dû prendre part. Chaque fois, sentant dans son âme la peur de la mort, il avait écrit à sa mère de longues lettres pour lui dire adieu . . . Il les écrivait dans la crainte et l'inquiétude, et pourtant entre les lignes pleines de tristesse il pouvait, tout en écrivant, lire uniquement des pensées chargées d'espérance. L'amour de la vie était alors plus fort que la peur de la mort. Ensuite, lorsque le danger était passé, il relisait son « testament » et souriait, heureux de pouvoir déchirer en tout petits morceaux la feuille à laquelle il avait confié ses pensées moroses. Combien il en avait détruit, de ces « testaments » . . . Aujourd'hui c'est un testament définitif qu'il lui fallait écrire . . . Le procureur pouvait entrer d'un moment à l'autre, donner lecture à des paragraphes de loi et lui annoncer qu'à telle heure il allait mourir, sans faute, avec une certitude absolue et sans un brin d'espoir. Et à l'heure inéluctablement fixée, des hommes obligeront sa jeune âme à se séparer pour toujours de son corps. À l'heure exacte . . . Maintenant, lorsqu'il terminera cette lettre, il saura que les mains qui l'ont écrite ne la

déchireront plus et que ses yeux ne la verront plus, parce que demain à cette même heure, son corps sera enterré, à moins qu'il ne continue à pendre quelque part, et son esprit, qui se rend compte de tout cela, ne concevra plus, demain, la moindre pensée, mais formera simplement un petit tas de cervelle morte, envahie par des caillots de sang.

Et pourtant, la blancheur du papier riait sur la table comme si un esprit avait encore pu exister . . . Apostol Bologa évoqua toutes sortes de souvenirs: maintes fois, dans les romans et les chroniques, un messager arrivait au dernier moment, au galop de son cheval, pour apporter au condamné le pardon et la vie sauve. Cette découverte ne le satisfit que pour un moment, car l'instant suivant il se mit en colère et se dit énergiquement:

« Je vais sûrement mourir dans . . . Dans combien d'heures? »

Alors, une terreur l'étreignit de plus en plus fort, avec une énergie sauvage qui glaçait tout son sang. Et tandis que la terreur le torturait, son esprit essayait de la chasser en invoquant « la mort inexorable », ou encore « le dégoût » de cette vie à laquelle pourtant lui-même, sa conscience apaisée, avait déjà renoncé, dans la conviction qu'en une vie future son âme rachetée s'unirait à Dieu . . . Mais toutes les constructions de son esprit s'écroulaient tour à tour comme des châteaux de cartes et seule la terreur subsistait, dominatrice, le bravant, lui murmurant à l'oreille un seul mot devant lequel tout le reste s'écroulait: mourir . . . À tout moment il avait envie de pleurer, mais n'y parvenait pas. Il regarda sa montre: elle marquait quatre heures de l'après-midi . . .

« Et on ne m'a pas encore communiqué la sentence . . . Pourquoi le procureur ne vient-il pas? . . . Que j'aie au moins une certitude . . . Une certitude? Mais pourquoi faire? »

Cette certitude ne ferait qu'accroître les tourments de la peur. C'était donc mieux ainsi. Tout retard constitue un avantage, même du point de vue de la souffrance. Du reste, ce retard pouvait avoir une cause favorable. En fait, pourquoi la Cour Martiale n'aurait-elle pas compris qu'il était innocent? Il aurait peut-être mieux valu parler, prouver . . . Mais les paroles étaient superflues, puisque son passé était éloquent par lui-même, tout au moins en ce qui concernait les quatre médailles que sa bravoure lui avait values. Dans de tels cas, la Cour est tenue d'envoyer promener un procureur imbécile et de prononcer l'acquittement à l'unanimité . . . Ou, en tout cas, à la majorité des voix. Le colonel avait pris sa défense, naguère, même en présence du général . . . Il est impossible que Gross se prononce pour la condamnation. De plus, il se trouvera sûrement quelqu'un pour se ranger à l'avis du président. Et voilà la majorité obtenue ! . . : C'est sûrement la cause du retard !

La feuille de papier, sous l'encrier rouillé et sale continuait à briller joyeusement. Ayant repris courage, Apostol se dirigea vers la table, s'asssit sur l'escabeau, prit le porte-plume et essaya la plume. Ses doigts tremblaient fortement et aucune pensée n'était demeurée claire dans son esprit.

« J'écrirai plus tard . . . j'ai le temps ! » se dit-il au bout d'un moment et calmé, il se remit à marcher de long en large.

Au bout d'un quart d'heure il s'arrêta brusquement au pied du lit. Tout le sang avait quitté son visage. Apostol fixait la porte où la clef tournait avec un grincement plus aigu que jamais.

« Maintenant, j'aurai une certitude ! » Cette pensée jaillit dans son cerveau comme une langue de feu et il crut entendre grésiller ses cellules grises.

C'était l'adjudant, accompagné par un soldat qui apportait le dîner.

— Avez-vous encore besoin de l'encrier? demanda le sous-officier sans regarder Bologa et s'apprêtant à débarasser la table.

— Je n'ai même pas commencé . . . fit Apostol, soudain très agité; et il ajouta bien vite, en tournant vers l'autre des yeux exorbités: C'est donc si urgent? . . . La sentence a été rendue? On a? . . .

— Bien sûr, la sentence a été rendue depuis longtemps, répondit l'adjudant d'une voix traînante et inaccoutumée. On n'attend plus que l'approbation des organes supérieurs . . . du Grand Quartier Général . . . C'est le règlement qui veut ça, lorsqu'il s'agit de messieurs les officiers . . . Mais cela ne peut plus durer longtemps, non, sûrement . . . La réponse doit arriver d'un instant à l'autre, parce qu'en temps de guerre, des cas comme celui-ci ne traînent pas . . . En temps de guerre, tout va vite . . .

Apostol Bologa se rendait compte que cet homme était déjà au courant du sort qui l'attendait, et il aurait voulu le questionner mais n'osait pas. Le soldat se glissa hors de la pièce sur la pointe des pieds, comme on sort d'une maison où il y a un mort. L'adjudant baissa la voix pour dire:

— La petite pleure et se tourmente, la malheureuse . . . Mais je ne peux plus rien faire, mon lieutenant, pardonnez-moi et ne m'en veuillez pas !... Moi, je la laisserais volontiers venir, comme hier . . . mais monsieur le capitaine est tout le temps dans la cour, et, s'il nous attrappe, que Dieu nous garde . . . J'allumerai la lampe quand le soldat viendra emporter les assiettes; il ne fait pas encore tout à fait nuit.

La voix de l'adjudant demeura dans le cœur d'Apostol, même après que la porte eût été refermée, comme un rayon d'espoir.

Son cœur battait violemment, mais c'était des palpitations de joie. Il regrettait de n'avoir pas adressé, par le sous-officier, une bonne parole à Ilona, mais il se consola en se disant que peut-être bientôt, il allait lui en dire davantage de vive voix . . .

« Qui sait? murmura-t-il joyeusement. Dieu seul est en mesure de savoir ce qu'une heure peut apporter de nouveau . . . »

Il jeta un regard plein de confiance par la fenêtre où se découpait une croix brune. Le crépuscule baissait furtivement les volets de la nuit.

8

Après minuit, Apostol Bologa, épuisé, s'étendit sur son lit. Un immense silence l'environnait. Il semblait que le monde entier avait sombré dans un sommeil de mort. La lumière jaune de la lampe suspendue au plafond se glissait doucement sous ses paupières closes et lui brûlait les yeux. Il s'endormit.

Soudain il se réveilla. Au-dehors, des pas frappaient les marches, puis le plancher du corridor. Apostol bondit au milieu de la chambre et demeura cloué là, le cœur serré, murmurant de ses lèvres exsangues:

— Seigneur Dieu . . . Ah ! Seigneur . . .

La porte s'ouvrit toute grande, en claquant contre le mur. Le procureur émergea de l'obscurité, une feuille de papier dans sa main droite. Il était en tenue de campagne, et ses yeux semblaient éteints dans son visage bouffi, sous le casque de fer. Derrière lui venait l'adjudant, lui aussi coiffé de son casque. Il tenait des objets de forme imprécise sur son bras gauche et dans sa main. Son regard était effarouché, comme s'il avait été sûr que le procureur allait lui faire de sévères remontrances. Dans l'obscurité de la porte, dehors, de nombreuses têtes s'agitaient, des yeux brillaient fébrilement, comme dans une vision évoquée par quelque poème cruel.

Au milieu de la pièce, immobile, ses cheveux longs légèrement ébouriffés, Apostol embrassait d'un même regard immobile où passaient de rapides lueurs, la figure du procureur, le papier qu'il tenait à la main, le casque de l'adjudant. Et à chaque instant, des millions de pensées naissaient et mouraient dans son cerveau, comme si tous les atomes de sa matière grise avaient pris feu et brûlaient avec un bouillonnement de flammes.

Le procureur s'approcha de la table où le papier riait de toute sa blancheur immaculée. Ayant levé la feuille qu'il tenait à la main, il l'approcha de la lampe et, sans préambule, se mit à lire d'une voix lente et claire, en tournant les yeux vers Bologa après certains mots sur lesquels il appuyait comme s'ils avaient été soulignés dans son texte. Apostol écoutait et ne regardait que les lèvres du procureur, des lèvres très rouges, épaisses, sèches, qu'il humectait parfois du bout de sa langue rose. Il comprit clairement les mots: «au nom de l'Empereur», « tentative de crime », « trahison et désertion à l'ennemi », « dégradé et rayé des cadres de l'armée » « mort par pendaison » . . .

— La sentence sera exécutée sur l'heure ! acheva le procureur en repliant son papier et en jetant un regard furtif sur la figure de Bologa.

— Sur l'heure . . . sur l'heure, répéta Apostol avec le plus grand calme, et il ajouta en pensée: Mais à quelle heure exactement? . . . Pourquoi ne précise-t-il pas?

Alors il surprit un geste du procureur et vit approcher l'adjudant d'un air si humble qu'il paraissait un inconnu égaré en ces lieux par quelque inexplicable hasard.

— Conformément à la sentence . . . dégradation . . . pas de tunique militaire . . . un veston civil, expliqua le procureur. Il avait commencé sur un ton sévère, mais, perdant la tête sous le regard de Bologa, avait achevé d'une voix presque implorante.

Apostol ne compris pas; toutefois il déboutonna lentement sa tunique, retira son faux col et le posa sur la table, par-dessus l'encrier rouillé, puis il enleva sa tunique, la plia avec le plus grand soin, la posa sur le lit et la lissa par deux fois du dos de sa main, Sa chemise était trempée de sueur chaude; elle était sortie du pantalon et formait une bosse dans le dos, entre

les bretelles rayées. Bologa arrangea sa chemise dans le dos et remit en place les bretelles qui avaient légèrement glissé sur les épaules. Alors, regardant le procureur en face d'un air interrogateur, il n'aperçut que les yeux de celui-ci examinant craintivement son cou blanc et mince aux artères gonflées. Il se tourna vers l'adjudant qui lui tendait un objet et vit que l'adjudant regardait lui aussi son cou. Il se troubla et se demanda pourquoi tous deux regardaient son cou.

— Le veston . . . et le chapeau vous sont envoyés par le maire, balbutia l'adjudant angoissé, en lui remettant ces objets comme s'il n'avait pas osé les garder davantage.

Apostol Bologa s'empara du veston de couleur terreuse et le revêtit rapidement en tremblant de froid, mais il ne toucha pas au chapeau. L'adjudant, pressé d'en finir, le posa doucement sur la table par-dessus le faux col, recouvrant ainsi entièrement le papier d'une blancheur étincelante.

Un silence suivit; la peur faisait briller les regards; enfin le procureur s'éclaircit la voix et voulut parler, mais bredouilla dès les premiers mots:

— Si vous ayez une dernière volonté . . . je . . . nous . . . conformément aux lois . . . n'importe quel désir, à l'instant . . .

Apostol lui planta dans les yeux un regard long, fascinant, puis brusquement il lui tourna le dos comme s'il s'était souvenu d'une chose qui se trouvait sur le lit. Le procureur eut un geste de curiosité, pour voir ce que le condamné cherchait. Mais il se reprit aussitôt et quitta la pièce avec dignité, suivi par l'adjudant qui referma doucement la porte, mais sans donner le tour de clé habituel.

Accoutumé au bruit du cadenas, Apostol demeura perplexe et se dit:

« Pourquoi n'ont-ils pas fermé à clef et n'ont-ils pas mis le cadenas? . . . Est-ce par hasard . . . »

De tous les recoins de son esprit, des dizaines de réponses jaillirent en hâte, porteuses de réponses réjouissantes. Peut-être qu'à présent, ayant revêtu un veston civil, il n'avait plus qu'à appuyer sur la poignée pour pouvoir s'en aller . . . au loin . . . vivre . . . Peut-être que la sentinelle a quitté elle aussi le corridor . . . Peut-être que, dehors, il était attendu par Ilona, par Klapka, et par le prêtre Boteanu . . .

Or, tandis qu'il faisait défiler ainsi ses brillantes espérances, la porte s'ouvrit à nouveau et sur le seuil parut le prêtre Constantin Boteanu, grand et maigre, revêtu de sa chasuble, un livre sous le bras, le crucifix à la main. L'espace d'un instant, il regarda Apostol avec douceur et étonnement; puis il entra, referma le battant et se dirigea tout droit vers son ami en murmurant d'une voix chantante, pénétrante:

— Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit, maintenant et à jamais, dans les siècles des siècles . . .

Apostol crut pendant une seconde que ses espérances, par un miracle céleste, commençaient à s'accomplir. Brisé par le poids de ses souffrances, il tomba à genoux, baisa avidement la croix, cachant sa figure dans les plis de la chasuble, et éclata en sanglots étouffés. Sa poitrine se gonflait sous la force des battements de son cœur blessé où le sang se débattait comme

dans un cachot de plomb. Comme une rivière grossie par un orage impétueux, ses larmes coulaient à flots sur les fleurs d'or de la chasuble qui sentait l'encens. Entre ses gémissements saccadés, la voix du prêtre se glissait, souple et caressante, faisant pénétrer dans son âme des paroles simples, naturelles, qui y tissaient petit à petit un calme pareil à un crêpe de deuil, transparent et pourtant assez dense pour retenir comme un tamis et rejeter de côté les tentations et les vanités de ce monde.

Lorsqu'il parvint à se ressaisir et qu'il leva le front, Apostol avait une figure aussi blanche que le papier et de grands yeux rougis, cernés de noir, où brillait une clarté paisible. Il vit une goutte de sueur à la tempe de Boteanu, au moment où celui-ci s'asseyait sur l'escabeau, auprès de la table. Il avait perdu tout espoir dans ce miracle que tout à l'heure il attendait encore, et, craignant de voir reparaître les spectres contres lesquels il avait lutté des heures durant, il se traîna aux genoux du prêtre.

— Je suis venu tout d'une haleine, dit Boteanu la voix éteinte et s'épongeant le front d'un grand mouchoir, parce qu'à Lunca personne n'est encore au courant . . . Vers le soir, la fille de Vidor est arrivée chez moi pour me demander de venir en toute hâte te bénir . . . Ah, le cœur de l'homme . . . Seulement Ilona agissait de son propre chef, et les messieurs d'ici avaient décidé de t'envoyer un aumônier militaire, d'ailleurs un serviteur de Dieu, lui aussi . . . Alors, joignant nos prières, nous avons obtenu la bienveillance du capitaine . . .

— Mon père ! s'écria tout à coup Apostol, pressé et inquiet. J'ai voulu écrire à ma mère et voilà le papier, il est intact . . . Je n'en ai pas été capable . . . à cause de . . . Dis-lui, Constantin, après, lorsqu'on m'aura . . . lorsque . . . Dis-lui comment j'a . . . Qu'elle prenne soin de ma fiancée . . . le plus grand soin . . . Car ce sont elles deux qui ont semé l'amour dans mon cœur . . . et c'est avec leur amour que j'ai forgé ma foi . . . la foi qui me guide . . . et . . . et . . .

Il cacha son visage dans les plis de la chasuble, parmi de vagues effluves d'encens, en murmurant des paroles sans suite. Le prêtre caressait ses cheveux humides en disant à voix basse:

— Au milieu de toutes les tentations de la vie, tu es resté le fils de ton père, Apostol ! Loin d'oublier son enseignement, tu l'as porté sans cesse dans ton sang généreux . . . Te souviens-tu des paroles qu'il nous disait, chaque fois qu'il passait par Năsăud, de son air sérieux, et imposant, comme s'il avait parlé à des hommes faits: « N'oubliez jamais que vous êtes Roumains ! . . . » Les orages de la vie font ployer l'âme humaine, mais ils ne peuvent en arracher les racines impérissables ! . . . Dieu, notre Seigneur, aime celui qui se sacrifie de son gré pour sa nation et pour la foi qui est celle de ses pères, dans les siècles des siècles !

— Pour la nation de nos pères, répéta Apostol en enfouissant sa figure dans les plis de la chasuble et en y respirant le parfum de l'encens; mais il oublia aussitôt ces paroles, comme si son esprit était devenu incapable de retenir une pensée, quelle qu'elle fût . . .

Vers le tard, la porte s'ouvrit toute seule, tourna lentement sur ses gonds et se plaqua contre le mur. Dans les ténèbres du dehors se tenait le procureur militaire, pareil à un appel muet. Le père Constantin se pencha sur Apostol avec la douceur d'un père qui éveille son enfant bien-aimé:

— Lève-toi, mon fils, et sois fort à l'heure de l'épreuve finale, comme le fut notre Seigneur et notre sauveur Jésus-Christ ! . . .

Apostol Bologa frémit, mais se leva sans tarder et jeta autour de lui un regard interrogateur. Apercevant sur le seuil la figure du procureur, tout lui revint à la mémoire et il tendit la main vers la table pour saisir le chapeau mou, sans ruban et usé sur les bords. Alors, il aperçut sa montre à son poignet, replia le bras, ouvrit attentivement le bracelet et tendit le montre au prêtre, évitant de regarder le cadran. Il dit tout bas:

— Constantin, il ne faut pas m'oublier . . .

Le prêtre serra la montre dans la paume de sa main, sous la croix qui tremblait. Apostol prit le chapeau, le froissa entre ses doigts et regarda Boteanu en face, d'un air étonné, ensuite, il tourna les yeux vers le procureur qui se tenait dans le corridor.

— Bologa . . . l'heure est venue . . . Courage ! dit le procureur qui disparut aussitôt.

Apostol se dirigea vers la porte, franchit le seuil et, au haut des marches, s'arrêta tout ahuri. La cour était pleine de soldats qui portaient des torches allumées et dont les casques brillaient comme à une retraite aux flambeaux, à la veille d'une grande fête. Les flammes montaient avec un fort grésillement et répandaient une lumière rougeâtre, mêlée à de petits nuages de fumée suffocante. La maison où se trouvaient les bureaux de la division se découpait sur la colline du fond, au-dessus de laquelle les faîtes des vieux peupliers s'élevaient comme des mains noires, implorantes, vers le ciel violet, criblé d'étoiles.

Ce spectacle fit frissonner Apostol, qui sentait son corps transpercé par les regards de tous ces gens. Il fut saisi de froid, tressaillit et de ses deux mains il enfonça le chapeau sur sa tête, le tirant sur les yeux pour ne plus rien voir. Puis, très agité, il leva le col de son veston afin d'en recouvrir son cou nu.

— En avant ! lança tout à coup le procureur, quelque part au loin, et sa voix couvrit le crépitement des flambeaux.

Apostol voulut se mettre en marche, mais il ne put mouvoir ses pieds. Comme le prêtre était près de lui, il s'accrocha à son bras, heureux d'avoir trouvé un appui, et descendit ainsi les degrés. Il avança un certain temps. Autour de lui, il n'entendait que le grésillement des torches et le bruit des brodequins traînés sur le sol. Puis, à sa gauche éclata un sanglot prolongé, aigu, qui couvrit de sa douleur le convoi tout entier, emplissant l'air comme d'un chant de mort. Apostol se dit que c'était sûrement Ilona, et il serra plus fortement le bras du prêtre, mais ne tourna pas la tête et ne leva pas les yeux.

Le convoi arrivait à la grand-route. Les flambeaux crépitaient et palpitaient de moins en moins ; la lumière semblait avoir disparu pour

ne plus laisser à sa place que de la fumée. En arrière, cependant, la plainte continuait, de plus en plus faible, de plus en plus lointaine. Apostol s'aperçut qu'ils allaient vers la droite, il en fut surpris et demanda au prêtre d'une voix nette et qui exprimait un regret:

— Où allons-nous, mon père?

Dans son âme, à côté du regret venait de surgir un mince filet d'espoir qui lui murmurait en secret: « Peut-être que tout de même . . . » Bientôt ils quittèrent la grand-route, passèrent sous un viaduc en briques apparentes, puis sur un petit pont de planches nouvellement construit.

« Mon Dieu, où allons-nous? » se demandait Apostol avec angoisse, d'autant plus qu'il n'était jamais venu de ce côté.

Il ne sentait plus ses pieds, s'étonnait de pouvoir marcher sans pieds et croyait flotter dans les airs, comme en rêve. Cependant, il dit une fois encore au prêtre qui tenait la croix devant ses yeux:

— Pardonne-moi, Constantin, c'est à cause de moi que tu dois te fatiguer tellement . . . tellement.

En guise de réponse, Boteanu murmura une prière. Apostol, ne comprenant rien, voulut lui demander ce qu'il disait, mais ces lieux inconnus l'attristaient tellement qu'il en perdit le fil de ses pensées et tout anxieux répéta une fois de plus: « Mais où allons-nous donc? »

Un certain temps, ils montèrent un chemin creusé à flanc de colline. Le ruisseau qui passait sous le petit pont de planches neuves descendait maintenant en glougloutant sur la droite, au pied de la colline. Entendant haleter les hommes qui l'entouraient, Apostol dit à l'oreille du prêtre:

— Je ne sens plus mes jambes . . . on dirait que je flotte.

Boteanu récita sa prière à voix plus haute, effrayé par les paroles du condamné qu'il sentait peser de plus en plus lourd à son bras engourdi.

La montée prit fin. Le ruisseau murmurait de nouveau paresseusement à leurs côtés. Apostol avait l'impression d'avancer sans arrêt, sur une route interminable et, de nouveau, cette même question lui traversa l'esprit: « Où allons-nous? » Alors le prêtre eut l'air de buter et aussitôt la prière devint plus ardente, plus rapide.

— Sommes-nous arrivés? demanda Bologa, qui n'osait lever les yeux.

— Sois fort, mon fils, sois fort ! fit le prêtre d'une voix éplorée.

Ensuite Apostol sentit qu'il marchait sur de l'herbe. Et tout à coup ses pieds devinrent douloureux, comme s'il avait porté un poids bien au-dessus de ses forces.

— Place ! Place ! . . . Par là-bas, mon père, disait la voix très enrouée du procureur.

Bologa, ne reconnaissant pas cette voix et voulant savoir qui avait parlé, leva le front et ses yeux rencontrèrent, à une dizaine de pas tout au plus, un pilier en bois blanc et luisant terminé dans le haut à angle droit. La corde pendait en se balançant légèrement, et cela rappela Bologa la manière dont lui-même avait naguère vérifié, en s'y accrochant à deux mains, la résistance d'une corde de potence. L'éclat du bois avait quelque chose de si étrange qu'Apostol se hâta de baisser la tête.

Lorsqu'il rouvrit les yeux, il se trouvait tout près du gibet. Sa main droite toucha involontairement le bois froid et humide comme une peau de serpent. Il en éprouva de la répulsion et essuya aussitôt sa main humide à la couture de son pantalon. Pendant ce temps il promenait tranquillement son regard sur cette multitude de figures bizarres et inconnues, qui semblaient n'être pas humaines et disparaissaient sous des casques évasés, à la lumière des torches fumeuses. L'odeur de résine brûlée lui chatouillait les narines et la fumée l'irritait parce qu'elle lui troublait la vue. Il baissa de nouveau un peu la tête et, tout près de ses pieds, il aperçut le sol éventré comme une vilaine plaie jaunâtre. La fosse ne semblait pas profonde et la terre n'était rejetée que du côté droit, où elle formait un monticule sur lequel se tenait le procureur, dominant l'assistance comme si c'était lui qui devait... Du côté gauche, au bord même de la fosse, se trouvait un cercueil en planches de sapin, vide, découvert. Le couvercle, avec une croix noire au milieu, gisait à côté d'une grande croix en bois sur laquelle on avait écrit en lettres maladroites: *Apostol Bologa*... Ce nom lui parut étranger et il se demanda, presque fâché: « Quel est cet Apostol Bologa? »

— Ça y est?... Allons-y! cria le procureur du haut de son tertre en agitant une feuille de papier.

Apostol n'écouta que le début de la sentence; ensuite il regarda les hommes qui étaient près de lui et songea que le général n'était pas venu et que sans doute il était en train de dormir. Près du monticule, il aperçut un docteur qui tenait sa montre à la main. « Ce n'est pas le docteur Meyer, se dit-il, non, ce n'est pas lui... » Au pied de la fosse, il reconnut Klapka les yeux rouges d'avoir pleuré, et dont l'expression était si épouvantée qu'-Apostol en fut excédé et qu'il détourna la tête. À deux pas de là, sur la gauche, se tenait un paysan, appuyé sur sa bêche, nu-tête, les cheveux trempés de sueur et collés sur le front, les joues humides de larmes. « Voilà le fossoyeur... Vidor... », pensa-t-il avec joie, et il voulut lui faire un signe de la main. Mais c'est à ce moment précis que le procureur acheva sa lecture, d'une voix aiguë et stridente comme le grincement d'une porte aux gonds rouillés. Apostol se ravisa donc, se demandant avec angoisse ce qui allait suivre... Un instant plus tard il entendit très clairement une voix hésitante qui disait derrière lui:

— Il faut... sur l'escabeau...

Bologa comprit qu'il devait monter sur l'escabeau qui se trouvait près de ses genoux et qu'il n'avait pas encore remarqué. Il craignait de ne pas pouvoir, cette fois encore, remuer les jambes... « Il faut.. Il faut que j'essaie », se dit-il, l'espace d'un éclair. Tout à coup il sentit que des bras l'étreignaient. Il en fut épouvanté. Le fossoyeur l'embrassait sur les deux joues longuement, en pressant contre la figure d'Apostol ses lèvres et ses moustaches mouillées.

— Éloignez-vous! cria le procureur affolé, en levant les bras.

Apostol monta sur l'escabeau et sa tête heurta la corde qui pendait. Son chapeau s'enfonça sur ses yeux; il l'arracha et le jeta dans la fosse.

Au même instant éclata un lourd sanglot, désespéré, invincible. « Qui pleure? » pensa Bologa. Klapka se martelait la poitrine de ses poings.

Alors Apostol se sentit enveloppé d'une vague d'amour qui semblait monter des tréfonds de la terre. Il leva les yeux vers le ciel clouté de rares étoiles attardées. Les crêtes des montagnes se dessinaient à l'horizon comme une scie gigantesque aux dents usées. Juste en face brillait mystérieusement l'étoile du berger, annonçant le lever du soleil. Apostol arrangea lui-même le nœud coulant autour de son cou, tandis que ses yeux s'abreuvaient à la lumière du levant. Sous ses pieds, la terre fut soudain arrachée. Il sentit son corps suspendu, comme un poids extrêmement lourd. Mais ses regards s'envolaient déjà, avides, vers l'éclatante clarté céleste, cependant que la voix du prêtre s'éteignait doucement dans ses oreilles:

— Reçois, Seigneur, l'âme de ton serviteur Apostol . . . Apostol . . . Apostol . . .

Traduit du roumain par C. BORĂNESCO
Ed. Minerva, Bucarest, 1972

CONFESSIONS

« Pour moi, l'art — je dis "art", mais je n'ai en vue que la littérature — signifie créer des hommes et un peu de vie. Ainsi, l'art (. . .) devient le plus merveilleux des mystères. En créant des hommes vivants, ayant une vie propre, un monde propre, l'écrivain se rapproche du mystère de l'éternité. Ce n'est pas le beau, qui est une invention humaine, qui intéresse dans l'art, mais la pulsation de la vie. Quand on a réussi à renfermer en quelques mots quelques instants de vie vraie, on a réalisé une œuvre plus précieuse que toutes les belles phrases du monde. De même que la naissance, l'amour et la mort sont les mystères les plus proches de la vie humaine, et ce sont eux qui préoccupent le plus l'écrivain qui tente de créer la vie. La littérature qui en résulte ne satisfera peut-être pas les hyper-esthètes qui savourent uniquement les raffinements stylistiques ou les extravagances sentimentales, et pas non plus les amateurs de gentilles histoires de salon. Elle n'en a même pas besoin. La littérature vit par elle et pour elle-même. Sa durabilité dépend uniquement de la quantité de vie véritable qu'elle contient. »

« Créer des hommes ne signifie pas copier d'après nature des individus existants. Un tel réalisme ou naturalisme a moins de valeur qu'une mauvaise photo. La création littéraire ne peut être qu'une synthèse. L'homme

que je dépeins peut et doit ressembler à des milliers de personnes, comme le font tous les hommes en vie, mais il ne vit que par ce qu'il a d'unique, par ce qui le distingue de tous les hommes de tous les temps. Seule l'âme est unique. La vie éternisée à travers les mouvements de l'âme — réalisme. »

« Si l'on considère l'art une création, il faut lui attribuer aussi une valeur éthique. L'art considéré comme un simple jouet serait tout aussi incompréhensible qu'une vie dépourvue de sens. De toute évidence, le but de l'art n'est pas de moraliser l'homme, mais il peut lui donner la joie d'être homme. La contemplation de la vie que la création nous offre, peut être parfois aussi consolatrice qu'une prière . . . »

(1924)

« La force créatrice est toujours un don spécial. (. . .) Mais la manifestation de ce don réclame aussi une grande volonté de la part de celui qui l'a reçu. Lorsque la pâte de l'œuvre future a suffisamment levé dans votre esprit, pendant des mois ou des années, consciemment et inconsciemment et en dehors de la force de votre volonté, lorsque cette mystérieuse fermentation s'est achevée, c'est alors que votre volonté décidée, tenace, obstinée doit se manifester, c'est-à-dire, le travail de création, avec ses joies et ses fatigues, ordonné, assidu. Sans travail, l'œuvre demeure en état embryonnaire dans l'esprit du créateur.

Certes, je plaide *pro domo.* Je m'en voudrais de généraliser, bien que je sois persuadé qu'une œuvre d'art des dimensions d'un roman ne peut être réalisée sans que l'on passe d'innombrables heures à la table de travail à méditer devant la feuille blanche. »

(1932)

« La littérature (. . .) domine dans les relations entre les hommes, parce que tout le monde s'y entend, se trouve à son aise dans la matière littéraire. Celui qui a lu un livre, même par hasard, a acquis aussi le droit à la critique. Ils sont nombreux, ceux qui exercent ce droit souverain de la critique, même sans s'être fatigué à lire. Il leur est suffisant d'avoir entendu parler, même vaguement d'un livre, pour qu'ils se permettent sur-le-champ d'exprimer une opinion autorisée. À la fin des fins, pourquoi vous fatiguer à lire quand il est si facile de critiquer sans le faire?

En fait, cependant, l'intérêt pour la littérature est bien plus sérieux que le besoin frivole d'avoir un sujet de conversation agréable. En réalité, l'art, et la poésie plus particulièrement, est d'une nécessité primordiale pour la vie de l'homme. Sans poésie, notre existence serait si vide et si aride qu'on se demande si elle mériterait d'être vécue. Si le but de l'existence humaine est d'acquérir le bonheur et si le bonheur n'est rien d'autre qu'une évasion du mesquin quotidien dans une sphère sereine, nous pourrions affirmer, en usant d'un peu de fantaisie, que les efforts les plus nobles de l'homme ne poursuivent au fond qu'une chimère littéraire. »

(1931)

« La faveur du public, acquise grâce à des œuvres qui provoquent le scandale, ne signifie rien. L'écrivain qui recourt a de tels moyens se dégrade soi-même et se situe en dehors de la littérature sérieuse, parmi les marchands de sensations tarifaires. La littérature ne saurait servir non plus comme un moyen d'exploitation des instincts primaires humains, de même qu'elle ne pourrait être considérée un simple jeu ou un divertissement, comme certains esthètes se complaisent à définir l'art en général. La littérature qui veut être regardée comme telle et dont un peuple peut être fier, doit constituer un phénomène qui s'intègre organiquement dans la vie de la nation et de l'humanité en tant que forme de la connaissance. Ce n'est qu' alors qu'elle devient un facteur véridique de culture et contribue à l'affirmation nationale du peuple respectif. La littérature qui se complairait dans le rôle de bouffon de la vie, qui n'aspirerait qu'à être un amusement léger après un repas copieux, se condamnerait elle-même à la stérilité et à une mort sûre.

En fait, toutes les grandes œuvres littéraires, celles qui ennoblissent la civilisation d'une nation, sont aussi de grandes réalisations éthiques, des synthèses d'une conception de la vie, des témoignages de la pensée et des sentiments d'un peuple à un certain moment. Le spécifique national, postulat du rôle distinctif auquel chaque nation aspire au milieu d'un monde en pleine effervescence et émulation, est une création de la littérature en premier lieu et en général des arts. La littérature est le filtre magique qui sépare l'essence des qualités et des défauts d'une nation, qui éveille sa conscience nationale et la conserve vivante, qui fixe une nation sur sa terre. La littérature, la terre et le sang, voici la trinité qui représente une nation dans ce monde. L'histoire de la littérature est synonyme de l'histoire de la culture d'un peuple, c'est-à-dire de ce que l'esprit d'un peuple produit de plus précieux pour l'esprit de l'humanité. »

(1939)

« J'ai vécu pleinement la vie. S'il est vrai que dans mon écriture, dans mes livres il y a une qualité quelconque, c'est celle de la vie vécue.

J'ai souffert, je me suis tourmenté et j'ai été humilié par la vie de mille façons. J'ai eu des expériences directes. J'ai appris à me bien sentir partout, à voir l'homme tel qu'il est, comme moi-même. J'ai appris à aimer l'homme et à être optimiste. Pour moi tout homme est bon et le demeure en dépit des déceptions qu'il m'a causé. Il n'y a pas d'homme mauvais. La bonté est plus ou moins prononcée, c'est tout.

Il n'y a rien de plus comique que l'écrivain qui dépeint des types foncièrement bons ou mauvais. »

(posthume, 1972)

« Un professeur d'un lycée de Moldavie est venu me rendre visite et m'a demandé l'autorisation de publier dans un journal quelconque de Cernăuți une traduction allemande de ma nouvelle *Ițic Ștrul, déserteur*. Il m'a montré le texte de la traduction. "Un brouillon", disait-il, "qui sera

Valea Mare, avril 1939:
Liviu Rebreanu
avec sa femme Florica

L'écrivain avec sa fille,
Puia-Florica Rebreanu
(1915)

La dernière photo de Rebreanu: l'été de 1944, sur la terrasse de sa maison de Valea Mare

La chambre de travail de l'écrivain de l'actuelle Maison mémoriale Liviu Rebreanu de Valea Mare,

radicalement amendé". Je n'en ai lu qu'une page et je l'ai prié de renoncer à son projet. La traduction était correcte, et même trop correcte, mais aucun amendement ne pourra lui rendre l'esprit sans lequel la nouvelle se transforme en un simple enchaînement de paroles vides. Si l'on peut admettre éventuellement que la traduction en une langue étrangère d'un roman se contente de la correction, parce que le roman bénéficie de la charpente d'une construction en grand où les détails peuvent être négligés, où l'on dépeint un monde fermé mais entier, — une nouvelle, c'est-à-dire un laps de temps mesuré de vie spéciale, ne saurait exister sans son rythme particulier qui lui donna couleur, atmosphère, vie. Surtout *Iți c Strul, déserteur*, qui se fonde entièrement sur la respiration commune de deux âmes à un moment donné. »

(posthume, 1972)

« Pour qu'elle devienne une profession, l'écriture doit d'une part se différencier, ne plus être un dilettantisme pour oisifs, mais une occupation que seuls ceux qui en ont la vocation peuvent remplir, à condition d'y ajouter un labeur spirituellement plus épuisant que toutes les autres occupations humaines, et qui représente d'autre part, du point de vue social aussi, une carrière pouvant éventuellement offrir au moins les avantages que des carrières similaires offrent.

Peut-être qu'en énonçant aussi brutalement les conditions de la profession d'un écrivain j'offenserai certaines croyances traditionnelles qui demandent au poète de chanter comme les oiseaux du ciel, c'est-à-dire d'être idéaliste et de ne pas s'intéresser aux choses de ce monde. C'est de là que viennent toutes les confusions, de la conviction que l'écrivain doit être soit un dilettante, soit un paria.

Au moment où non seulement les écrivains, mais aussi les lecteurs comprendront que l'écriture est la profession la plus noble, la plus ardue et la plus glorieuse, alors bien des choses changeront, et peut-être en premier lieu l'appréciation que l'on donne à l'œuvre littéraire. Alors, ceux qui regardent la littérature du haut de leur grandeur, pensant que eux aussi pourraient écrire s'ils le voulaient ou en avaient le temps, deviendraient de moins en moins nombreux et même disparaitraient tout à fait . . . »

Quand on travaille à un livre de plus grandes dimensions, comme l'est le roman, il faut avoir la possibilité de s'isoler, de se concentrer totalement, de vivre dans l'atmosphère que vous voulez créer, de se familiariser avec les gens que vous tentez de peindre. Au milieu de la vie trépidante de la capitale, cet isolement est impossible à réaliser. C'est pourquoi, toujours, pour chaque livre, j'ai cherché à m'évader, à me retirer quelque part, jusqu'à ce que la chance m'ait permis d'acquérir une très petite propriété, à Valea Mare près de Pitești, où je puis être seul quand je le désire et combien je le désire. »

« L'essence de la création (. . .) demeure insaisissable et inexplicable. Car, même si je m'efforçais de montrer comment j'ai réalisé une page, un passage, un chapitre ou une œuvre, même si j'étais capable de montrer phrase par phrase, mot par mot comment le texte est né et s'est développé, ceci n'expliquerait en rien justement où en réside l'art. Pourquoi une phrase de dix mots peut-elle dépeindre un homme, une pensée ou un dieu? Pourquoi tout un monde, vivant, dynamique, puissant, peut-il vivre dans dix pages? Les questions peuvent se répéter à l'infini. Mais la réponse est une et toujours la même. Ce ne sont pas les mots, les phrases ou les pages, même habilement agencés, qui créent l'œuvre d'art, mais bien l'esprit que l'on retrouve entre les mots, les lignes et les pages. C'est uniquement grâce à cet esprit mystérieux que les matériaux s'animent, que les paroles prennent vie, que l'on crée une atmosphère, un monde et, avant tout, des hommes.

La création littéraire, son essence, demeure un mystère, en dépit de toutes les descriptions et de toutes les explications. Peut-être est-ce justement ceci qui en fait le charme et la valeur, éternellement conquérante.»

(1943)

« C'est un devoir élémentaire, qui tient de la moralité professionnelle, que de connaître tout ce que l'on crée dans son domaine. Le roman, de forme aujourd'hui tellement hybride à cause de ses renouvellements et ses aspects parfois si étranges, doit être suivi dans toutes les littératures, et c'est là la seule manière de donner au traditionnalisme littéraire un fondement solide. Quand on a réalisé sa pensée et qu'on l'a fait d'une manière moins parfaite et originale qu'un confrère des bords de la Seine ou de la Spree, on a créé un être artistique voué à la mort par faiblesse congénitale ou identité. La lecture attentive de toutes les littératures du monde fait partie de mes obligations d'écrivain. Je lis avec le même soin avec lequel je m'efforce d'écrire. De ce point de vue, mes préférences littéraires n'ont de valeur normative que pour moi, c'est pourquoi je ne ferai que quelques observations en ce sens. De la littérature française, je lis Delteil, dont la *Jeanne d'Arc* est une œuvre vigoureuse et originale, supérieure à ses écrits littéraires antérieurs. Le dernier roman d'André Gide, les *Faux-Monnayeurs*, m'a surpris par l'analyse qu'il y fait de la psychologie d'un romancier et du fait même de la création littéraire. C'est un esprit subtil. De Proust, n'importe quel écrivain a beaucoup à apprendre, sans qu'on puisse affirmer pour autant que la lecture de son œuvre soit agréable ou facile. Mais celui qui a lu Thomas Mann et Döblin ne tarde pas à se rendre compte de l'abîme qui sépare le monde de création français du monde de création allemand. (. . .) De la littérature anglaise, je mets au premier plan Hardy, Galsworthy et Conrad. Cependant, mes préférences vont toutes vers Conrad. Ce Polonais qui a vagabondé pendant dix ans sur toutes les mers du continent, a un don créateur et le talent d'évoquer amplement, massivement et profondément qui vous conquiert et vous en impose. Je pense avoir lu tout Conrad. »

(1929)

« Avant tout, il me faut un silence complet, et comme je ne puis le trouver que la nuit, j'écris la nuit, afin de pouvoir réellement vivre avec les personnages que je veux évoquer. Mon désir de trouver le plus de tranquillité possible me fait écrire dans les endroits les plus divers. Avant d'avoir acquis ma vigne, j'écrivais partout où l'on mettait à ma disposition une chambre ou un appartement, où je me tenais dans l'isolement le plus complet afin d'accomplir cette œuvre d'incubation et de création littéraire.

Je m'assieds à mon bureau vers les 9 ou 10 heures du soir, devant une feuille blanche. J'écris jusque vers les 6 ou 7 heures du matin. On se figure aisément qu'il faut être très résistant pour pouvoir passer ainsi plusieurs nuits d'affilée. À Bucarest, je transcris plutôt que je ne crée, mais ce travail me semble le plus difficile. Pour pouvoir résister à toutes ces nuits blanches je bois café sur café et fume cigarette sur cigarette. Cependant, le fait de prendre place à mon bureau ne signifie aucunement que j'écris. Souvent, je ne réussis qu'à aligner quelques lignes, et lorsque je les relis, à l'aube, je suis souvent obligé de les jeter au panier. J'écris, en moyenne, quatre ou cinq pages. »

(1933)

En français par MICAELA SLĂVESCU

ÉLOGE DU PAYSAN ROUMAIN

Messieurs et chers collègues,

Très-honoré auditoire,

Élu à une place nouvellement créée, et désirant, cependant, me conformer à l'usage académique qui veut que l'on fasse l'éloge de son prédécesseur, je me trouve dans l'obligation de me présenter avec un prédécesseur du dehors, avec mon ancêtre et celui de quelques-uns d'entre vous, avec, dans un sens plus large, notre ancêtre à tous: le paysan roumain.

Je suis assez troublé, de me présenter devant vous pour louer justement le plus humble des Roumains, et je me rends compte que ce n'est pas là un acte des plus habiles. Lorsqu'on parle d'un grand homme ou d'un représentant d'une classe puissante, on a la certitude que, quoi qu'on dise, personne ne le trouvera jamais de trop et qu'il n'y aura pas d'éloge qui semble exagéré. Le prédécesseur avec lequel j'ose me présenter est pauvre et faible. Il en a toujours été et il en sera toujours ainsi, sans doute. Son travail et ses souffrances nourrissent et enrichissent ses oppresseurs. Il est destiné à demeurer toujours dépouillé.

Cependant, cet éloge ne veut rien élever, ébranler, ou même prouver, il veut seulement confesser une foi et ma solidarité incessante avec l'âme

de ceux qui sont nombreux, qui n'ont joui que d'injures et de persécutions et trop peu souvent de bonnes paroles . . .

Dans la vie des autres nations les paysans ont pu avoir et ont eu effectivement un rôle secondaire, effacé; mais pour nous, elle a été la source du roumanisme pur et éternel. Chez nous, la seule réalité permanente, inaltérable, c'est le paysan qui le fut et qui l'est. À tel point qu'en fait, le paysan roumain n'est pas un paysan comme celui des autres peuples. Le mot même qui le désigne — *țăran* — paysan — est d'origine urbaine, du moins dans sa signification actuelle. Le paysan ne se nomme jamais paysan *(țăran)*. Ce n'est qu'aux temps plus modernes et sous des influences politiques que cette dénomination a pénétré à la campagne, pour désigner l'homme du village en opposition à celui de la ville. Les paysans, cependant, ne se nomment pas paysans, ils se disent tout simplement, hommes ou gens *(oameni)*. En fait, le paysan n'a pas de nom parce qu'il n'est pas une classe, et pas non plus une corporation, ou une fonction, mais le peuple même, — l'homme roumain. Pour tout le monde, paysan *(țăran)* est synonyme de Roumain, comme ce n'est pas le cas pour le citadin, qui signifie, pourrions-nous même dire, justement le contraire, surtout aux yeux du paysan. Le paysan est demeuré roumain aussi sous les barbares anciens et sous les autres envahisseurs; les citadins, en revanche, se sont montrés turcs pour les Turcs, grecs avec les phanariotes, russes avec les Russes, allemands avec les Autrichiens, jusqu'à ce qu'ils soient devenus roumains cent pour cent sous les Roumains.

Je ne sais pas quand le paysan tel que le définit la science d'aujourd'hui a surgi dans l'histoire, le paysan c'est-à-dire l'homme qui cultive la terre de père en fils et qui se sent attaché à la terre par des racines profondes. Les Barbares de jadis, les ancêtres des grandes et des petites nations d'aujourd'hui, n'ont pas eu, semble-t-il, de paysans, du moins pas à l'époque ou la grande migration les jetait sans cesse de ci de là à travers l'Europe sauvage. Peuples guerriers, rêvant de conquêtes et aspirant à vivre du travail des autres, ils méprisaient les liens de la terre. Dans leur vie, c'était l'élevage du bétail qui détenait la première place, après la chasse et la guerre, qui est toujours une sorte de chasse, une chasse à l'homme.

Les historiens, inclusivement les roumains, ne s'entendent guère entre eux lorsqu'il s'agit de notre passé. Cependant, ils sont tous d'accord sur un point, à savoir qu'ici, chez nous, sur nos terres, la pratique de l'agriculture remonte aux temps immémoriaux. Mais l'existence de l'agriculture suppose l'existence du paysan. Les envahisseurs inconstants, courant sans cesse après leur proie et assoiffés de sang, ne se sentaient absolument pas portés à fouiller la terre. Ce n'est donc que le peuple indigène qui l'a travaillée, celui sur lequel les torrents de barbares ont déferlé, puis ont passé et se sont écoulés, vague après vague. Les indigènes ont appris, assurément, à la suite de dures expériences, à ne pas se mêler, ou du moins aussi peu que possible, aux combats des envahisseurs qui se succédaient. Les guerres étaient totales alors aussi, surtout de la part des barbares qui emmenaient à leur suite femmes, enfants et vieillards, de même que tout leur bétail.

Mais alors, les montagnes et les bois offraient encore des refuges assez sûrs aux autochtones qui voulaient demeurer neutres. Les envahisseurs ne s'écartaient que rarement des grandes voies de passage et des pâturages qui nourrissaient leur bétail. Et quand il y en eut qui s'en écartèrent et s'établirent un temps dans une région, ils devinrent plus doux, plus accommodants, heureux de trouver une population pacifique qu'ils pouvaient exploiter.

Nombreux sont les savants qui considèrent la naissance et les débuts de la nation roumaine comme une énigme ou un miracle, ou, du moins, comme quelque chose d'inexplicable du point de vue historique habituel. Sans doute, c'est un miracle que le peuple roumain ait résisté et persisté ici, en dépit de tous les ouragans. Mais le paysan roumain et son existence permanente dans ces contrées peuvent révéler ce mystère et d'autres qui le concernent. Le paysan est le début et la fin. C'est uniquement parce que nous avons été un peuple pacifique de paysans que nous avons pu conserver notre être national et notre terre . . .

Lorsque s'abattent les grands fléaux, les gens riches, les possédants de toute sorte, s'apprêtent sur-le-champ à fuir. Ils n'ont pas de liens organiques avec la terre de leur pays et se détachent facilement des villes ou des châteaux qu'ils habitent, sûrs de trouver grâce à leur or, dans d'autres pays, d'autres villes et d'autres châteaux où ils pourront continuer leur vie aisée, de luxe . . . Le paysan ne part ni de gré ni de force. Il n'a pas où transporter sa pauvreté, parce que, arraché à son champ, il serait condamné à périr tel un arbre déraciné. C'est pourquoi le paysan est partout le conservateur effectif du territoire national.

Si cela est ainsi en général, pourquoi cela ne serait-il pas valable aussi pour le paysan roumain, dont l'amour pour sa terre est plus naturelle que celle des autres? Car, pour notre paysan la terre n'est pas un objet d'exploitation, mais un être vivant, à l'égard duquel il nourrit un sentiment étrange d'adoration et de crainte. Il se sent engendré par cette terre comme une plante merveilleuse qui ne saurait être détruite. C'est pourquoi cette terre constitue le sens même de son existence. Notre terre a une voix que le paysan entend et comprend. C'est la « sainte terre inspiratrice » qui a modelé notre corps et notre âme, par laquelle le soleil, et les eaux, et les monts, et les plaines nous ont transmis toutes les qualités et tous les défauts avec lesquels nous nous présentons aujourd'hui au monde. Cette terre semble ne pouvoir produire que des Roumains.

Ainsi, le destin de la terre qui nous a engendrés et nous a élevés, a dû commander aussi le destin du développement de notre nation. Il nous a imposé au cours de nombreux siècles une existence presque végétale, une existence de souffrances et d'humiliations que seul le paysan était capable d'endurer. À mesure que les souffrances se multipliaient et que les temps passaient, le paysan roumain s'enracinait dans sa patience. Son amour de la terre prit consistance. La terre s'enrichissait sans cesse des cendres et des os de ses devanciers, et l'air s'emplissait de leurs ombres et de leurs âmes jusqu'aux voûtes du ciel. Personne ne pouvait plus l'ébranler, l'enlever à cette terre, aucune force ou torture.

Le résultat? La Roumanie actuelle et la Dacie de jadis sont congruentes non seulement en ce qui concerne la configuration géographique, mais aussi la configuration ethnographique roumaine.

Ce fait certain, cette évidence qui saute aux yeux devrait donner à réfléchir, sinon désarmer les apôtres intéressés à soutenir la thèse de la discontinuité roumaine dans notre propre pays. Quel argument de continuité pourrait être plus plausible que l'existence du même peuple sur les mêmes lieux, après deux mille ans? Ce serait justement la discontinuité qui serait inexpliquable. On a vu des peuples émigrer dans d'autres pays, on en a vus qui ont disparu totalement, mais qu'un peuple disparaisse et se disperse pour reparaître, au bout de plusieurs centaines d'années, sur les lieux mêmes qu'il avait quitté, ce serait là un miracle qui ne pourrait s'accomplir que dans certains manuels historiques à thèse.

Au cours de l'histoire, ce sont les peuples créateurs de grande culture, qui jouent les rôles principaux, ou encore ceux qui détruisent la culture. La vie des peuples pacifiques se passe plutôt dans le sous-sol de l'histoire. Le peuple roumain a été le plus paisible du monde. Notre passé ne connaît aucune guerre de conquête, mais seulement des guerres de défense. Nous avons vécu plutôt dans les villages, à l'ombre des événements qui engendrent l'histoire. Mais les villages ne laissent pas de documents que les futurs historiens puissent consulter et compulser. Les villages apparaissent et disparaissent sans laisser de traces, selon des lois et des impulsions inconnues. Et sur l'étendue de la terre roumaine, justement à l'époque de formation de la nation, peut-être n'y avait-il même pas beaucoup de villages, plutôt des hameaux dispersés. Si bien que nous n'avons pas de documents à produire et que nous ne pouvions même pas en avoir ! Toutefois, la réalité d'un peuple n'est-elle pas plus parlante qu'un quelconque document ou qu'une stèle funéraire?

La naissance d'un peuple est un miracle, assurément, de même que toute naissance est un miracle, même celui du moindre insecte. C'est pourquoi les débuts de tous les peuples sont enveloppés dans le brouillard des légendes. La chimie ethnologique n'a pas encore réussi et ne réussira jamais à pénétrer et à fixer en une formule à répétition le mystère de la formation d'un peuple à partir de deux ou de plusieurs plus anciens. Si cette recette avait été découverte, en ces temps de produits synthétiques, peut-être fabriquerait-on les peuples en série afin de solutionner ou de compliquer les conflits internationaux. Il y a cependant des époques et des circonstances où l'osmose génératrice d'une nouvelle nation se réalise parmi des peuples longuement cohabitants. Tous les peuples européens se sont formés à peu près à la même époque, du mélange de plusieurs peuples — ainsi des Français, des Allemands, des Anglais, des Italiens, et d'autres — et pourtant c'est surtout de nous que l'on dit, souvent avec une nuance péjorative, que nous sommes *ein echtes Mischvolk.*

Je sais que je m'acharne à enfoncer des portes ouvertes depuis longtemps, particulièrement dans cette vénérable enceinte où les problèmes de l'origine et du passé roumains ont été débattus et pleinement éclaircis.

Mais aujourd'hui, quand ceux qui ne laissent pas échapper l'occasion de dénigrer nos débuts et notre passé se multiplient afin de pouvoir ensuite contester notre terre, qu'on ne m'en veuille pas d'insister là-dessus. C'est d'ailleurs justement le paysan roumain qui m'y oblige, argument vivant et le plus puissant de notre caractère autochtone . . .

La communauté de langue est une caractéristique de la nation tout aussi importante que la communauté de sang. Chez nous, celle-ci aussi est l'œuvre du paysan. La langue roumaine est une langue paysanne. Son charme et son expressivité spécifiques c'est son créateur originel, le paysan, qui les lui a conférés. Tout son développement jusqu'aux temps nouveaux, est dû au paysan, le seul qui l'ait parlée depuis toujours. Les langues trop cultivées, qui ont atteint leur pleine maturité, deviennent rigides, mécaniques, ont tendance à l'abstraction. Perdant ou méprisant le contact direct avec le peuple, elles finissent par vieillir, deviennent artificielles, sont des organismes morts. Voyez le latin, le grec, l'hébreu ! . . . Notre langue, cultivée seulement par les paysans, en rapport étroit et permanent avec la terre et le monde concret, a conservé l'expression imagée et naïve de l'homme simple, une fraîcheur pittoresque et colorée, le rythme de la vie mouvante. Cette langue, de même que toutes les œuvres paysannes, est conservatrice et défend avec obstination sa conformation; elle demeure réfractaire à toute tentative de la violenter. Les néologismes, sauf ceux spécialisés, qui circulent uniquement dans certaines sphères, se généralisent difficilement et seulement après avoir souffert des transformations notionnelles et des formes conformes à l'esprit de la langue. C'est ainsi que furent condamnés et voués à l'échec les efforts des philologues de jadis qui ont voulu la « relatiniser », de même que ceux d'autres réformateurs plus nouveaux qui ont tenté de la « roumaniser » par la résurrection des slavonismes que son évolution naturelle lui avait fait éliminer. La tendance de certains écrivains et journalistes a l'« urbaniser » à tout prix, en empruntant aux langues étrangères non seulement des mots mais aussi des constructions grammaticales et syntaxiques, parce qu'ils considéraient sans doute, comme certains prédécesseurs, d'il y a deux ou trois siècles que le roumain du peuple est « mauvais et bon à rien », est elle aussi, vouée au même échec.

Le paysan s'est obstiné à parler seulement roumain et a refusé d'apprendre une langue étrangère même lorsque les circonstances ou les nécessités semblaient l'y obliger. En Transylvanie, dans les régions mixtes, ce sont les Hongrois et les Saxons qui ont toujours parlé roumain, et jamais les Roumains hongrois ou allemand. Je n'ai connu aucun paysan roumain qui sache le hongrois ou une autre langue étrangère. Dans l'ancienne monarchie austro-hongroise il y avait des régiments de Roumains qui stationnaient pendant des années dans des provinces étrangères éloignées. Les soldats parlaient roumain partout où ils se trouvaient, à Vienne ou en Bosnie, et quand on s'adressait à eux en une langue étrangère, ils répondaient invariablement: « je ne sais pas » *(nu știu)*, raison pour laquelle on les avait surnommé les *nu știu-reghiment*.

Ceci ne signifie aucunement que le paysan roumain soit incapable d'apprendre une langue étrangère, mais seulement qu'il place sa langue ancestrale par-dessus tout. Que les Roumains ont un réel talent et même une certaine prédilection pour les langues étrangères nos citadins et nos bourgeois de toutes les carégories le prouvent, eux qui, aujourd'hui aussi, comme ils le font depuis toujours, se croient plus raffinés et cultivés s'ils parlent, même mal, une autre langue, à condition qu'elle soit étrangère . . .

De même qu'il a conservé sa langue, de même le paysan roumain a conservé et modelé à sa ressemblance, sa foi en Dieu. Il s'est forgé une religion spécifique, amalgame profond de christianisme et de paganisme, formée d'anciennes superstitions, de vestiges des croyances anciennes transformées et adoptées, de dogmes et de préceptes chrétiens. Cette religion, cette loi roumaine, la même pour tout notre peuple, est au delà de toute controverse théologique. C'est en elle que se résume la conception que le paysan roumain se fait de la vie, sa résignation et sa confiance dans la justice divine. La loi roumaine est le support moral du paysan. C'est à elle que nous devons la force de résister aux épreuves des siècles et d'en triompher. Notre christianisme, tel que le pratique et le ressent le paysan, dissimule en lui toutes les phases et les péripéties de l'histoire du peuple roumain, comme le fait aussi la langue roumaine . . .

Si la paysannerie roumaine a été destinée à conserver notre race, notre terre, notre langue et notre foi, cela signifie qu'elle est l'incarnation de toutes les virtualités et énergies roumaines, que c'est donc elle qui doit constituer le point de départ et d'inspiration de tout ce qui est roumain. Dans le passé, c'est de ses rangs que les boïars sont issus, par sélection naturelle, et c'est en son sein que retournaient ceux qui perdaient leurs fonctions et leurs fortunes, lorsqu'ils ne perdaient pas aussi leur tête. C'est dans ses rangs que l'on recrutait la grande foule des combattants en temps de guerre, et de travailleurs en temps de paix.

Le paysan ne s'associe jamais et sous aucun aspect avec des étrangers. Son regard, son désir, ne franchissent jamais les frontières du pays. Il supporte tout avec résignation. Il place tous ses espoirs en Dieu. Il sait mourir sans se plaindre et surtout sans se révolter. Il a une patience héroïque, mais qui en arrive à se confondre parfois avec l'engourdissement, comme si le combat silencieux, incessant pour la conservation de son être ethnique avait épuisé toute son agressivité.

Mais, sa patience et sa résignation, au lieu d'être appréciées ou tout au moins reconnues, lui ont valu l'accusation d'être paresseux et insensible. Ce qui est caractéristique, c'est que ce sont justement ses oppresseurs d'hier et d'aujourd'hui qui lui font cette accusation.

Même en admettant que le paysan roumain a peu de cœur à l'ouvrage, ce n'est pas à lui qu'il faudrait l'imputer. Depuis des centaines d'années, sinon depuis toujours, le Roumain a dû travailler pour d'autres, sans récompense, sans espoir et sans joie. Dans de telles conditions, la paresse et l'indifférence étaient la seule réaction possible. De plus, la pauvreté et la misère sont devenues des vertus sur lesquelles il a dû fonder tous les sens de sa

vie. Ne pouvant pas aspirer à une existence humaine, il s'est organisé dans la misère comme dans un élément inéluctable.

Quelqu'étrange et triste que cela puisse paraître, l'adaptation à la pauvreté, avec toutes ses conséquences, a représenté une nécessité vitale pour le peuple roumain. Autrement, il n'aurait pu supporter la vie, il aurait été broyé et se serait fondu dans les autres nations. Se refermant en soi-même comme dans un cocon indestructible, il s'est singularisé et a pu développer ses qualités spécifiques, acquérir une physionomie nationale particulière. La vie pauvre n'exclut pas la richesse spirituelle. Le pauvre est plus près de son âme que le riche, et a plus que lui besoin de beauté, laquelle, transfigurant la réalité, devient une source d'espoir et de consolation. Notre folklore, dans toutes ses manifestations, est la création d'un peuple pauvre, ce qui ne l'empêche pas d'avoir plus de valeur et d'être plus riche que celui de bien des peuples qui vivent dans l'abondance. Lorsque le labeur est vain et qu'il ne sert qu'au bien-être des oppresseurs, la paresse et le rêve vengent l'injustice et deviennent producteurs d'art, la joie des opprimés.

D'ailleurs, il est facile de se figurer quelle sorte d'existence le Roumain, qu'il soit laboureur ou berger, a mené selon ce que l'on peut en voir de nos jours; à quelques dizaines de kilomètres de Bucarest, cette capitale qui rivalise de luxe et de prodigalité avec les métropoles les plus arrivistes, on rencontre des établissements misérables à aspect presque néolithiques, les villages et les hameaux roumains. Ce contraste est plus éloquent que des volumes d'histoire.

Entre la ville et le village il a toujours existé un antagonisme qui persiste encore de nos jours, mais qui chez nous semble plus vivant et plus accentué. Cela, parce que nos villes ne sont pas l'expression du spécifique national. Une ville allemande ou française représente la quintessence nationale respective, aussi bien ou même mieux qu'un village. Notre ville, qui a été fondée et s'est développée, dans la plupart des cas, sous l'empire de nécessités autres que les nécessités roumaines, ne s'est pas encore assez adaptée pour devenir, par son esprit et sa civilisation, une source de pur roumanisme . . . Alors que le paysan roumain donne tout à la ville, la civilisation citadine ne lui offre que des tâches à remplir assaisonnées de belles paroles. Le paysan est sérieux et naïf, le citadin ironique et sceptique. C'est pour cela, peut-être, que le paysan n'a pas confiance dans le citadin et que la citadin a honte du paysan, quand il ne le craint pas.

Et pourtant, ce sont les citadins qui ont prêché et réalisé l'émancipation des paysans. Nos révolutions, bien plus bruyantes que sanglantes, se sont toutes réalisées de haut en bas, même l'expropriation des grands domaines et le partage de terres aux paysans. À lui tout seul, le paysan, incapable de s'organiser et de prendre l'initiative de renversements sociaux, aurait porté éternellement le joug de la servitude.

Les idées libérales et démocratiques ont pénétré chez nous venant du dehors, cela est vrai, mais elles y ont trouvé un terrain favorable. Les

courants humanitaires, généreux, qui proclamaient la sainteté de la liberté individuelle, étaient dans l'air, au début du siècle passé, entraînant tout le monde, de même que le sont aujourd'hui les idées réclamant l'écrasement de l'individu au profit de la collectivité. C'est aux idées généreuses d'alors que nous sommes redevables non seulement de la liberté du paysan, mais de la liberté même de la nation roumaine avec son corollaire naturel de l'union de tous les Roumains en un État indépendant. Les idées d'il y a un siècle et demi ont imposé, grâce au triomphe de la liberté de l'homme, la liberté des peuples, de même que les courants dominants actuels qui enchaînent l'individu sont destinés à asservir les faibles au profit des forts. Tout naturellement, ce vent de générosité universelle a engendré aussi de grandes exagérations. La pitié, la compassion et l'amour que l'on ressentait pour le paysan ont créé une image fausse du paysan, une idéalisation bon marché et à l'eau de rose, très éloignée de la réalité. À mesure que croissait l'intérêt à son égard, on en arriva à ne plus pouvoir en parler qu'en termes d'hyperboles. Et quand le suffrage universel offrit un bulletin de vote au paysan illettré et affamé, l'opprimé d'hier se retrouva soudain tyran par procuration. Et parce que tous les mouvements en faveur du paysan étaient infectés de rhétorisme, ils demeurèrent de simples intentions qui n'eurent aucun résultat. Cent ans après son émancipation, et devenu propriétaire de la presque totalité de la terre cultivable, le paysan roumain n'en était pas moins dans la même misère morale et culturelle, et son standard de vie ne s'était guère amélioré. Ce qui prouve chez les dirigeants une triste carence.

Par ce qu'il a été et par ce qu'il a représenté dans la vie de la nation, le paysan ne pouvait pas ne pas devenir le guide de la culture nationale, surtout en ce qui concerne la littérature et les arts. Lorsque, après avoir acquis leur liberté, les forces créatrices roumaines s'éveillèrent et que les poètes, les artistes et les savants firent leur apparition, toutes les bienveillances et parfois même le talent réel trébuchèrent, car non seulement il leur manquait l'instrument d'expression, mais aussi un fondement durable sur lequel construire. Des dizaines d'années de tâtonnements, de réformes abracadabrantes, d'imitations stériles, de renouvellements divers ne portèrent guère de fruits. La langue roumaine, sans cesse corrigée par les écrivains et les philologues passionnés, grinçait de plus en plus et ne réussissait pas à engendrer la poésie. Ce n'est que lorsque les écrivains se sont rapprochés plus attentivement de la littérature paysanne, qu'ils découvrirent la source de la langue et de la poésie roumaines. Alecsandri fit un acte révolutionnaire en recueillant puis en publiant un trésor de poésie populaire. Il se trouva bien entendu par la suite des personnes qui l'accusèrent d'avoir nui à leur beauté originelle par les corrections qu'il y avait apporté. Les accusateurs avaient oublié que l'art est toujours œuvre individuelle, même lorsqu'il est anonyme, populaire. Une chanson populaire a toujours été faite, au début, par une seule personne, ce n'est qu'ensuite que d'autres sont venues, pour la corriger, l'amplifier ou la simplifier, le temps aidant, et enfin, pour la perfectionner. C'est là justement le cas de la poésie culti-

vée, à cela près que toutes ces opérations sont exécutées par une seule personne, qui a aussi le don de la versification et de la critique. Si bien qu'Alecsandri a été le dernier à corriger les ballades populaires qu'il a recueillies, et certainement le plus doué.

Cependant, jusqu'à Eminescu, la langue littéraire roumaine a connu bien des hésitations. Seul le génie d'Eminescu a su intégrer de manière organique le trésor de la langue paysanne dans la langue usuelle de tous. Par Eminescu le paysan roumain nous a apporté l'élément le plus nécessaire de notre littérature: une langue pure, riche, souple, toujours nouvelle, recélant des possibilités d'éternel renouvellement, d'un dynamisme éternel, celui de l'éternel esprit purement roumain. La collaboration entre le Roumain le plus modeste et le plus grand poète a décidé de la ligne générale et de l'originalité littéraire roumaine.

Engagés sur cette voie, les écrivains ont pu avancer sans crainte de s'égarer, ayant d'ailleurs toujours le paysan roumain à leur portée en cas de doute. Après Creangă et Coșbuc, le mouvement de la revue « *Sămănătorul* » aux côtés d'autres similaires ou contigus, a pu énoncer comme une évidence qu'une littérature roumaine véritable doit avoir la réalité roumaine pour point de départ, c'est-à-dire, directement ou indirectement, la paysannerie, qui représente ce que notre nation a de plus original. En fait le mouvement du « *Sămănătorul* » n'a rien fait d'autre que de formuler et de crier à voix haute pour le faire pénétrer dans la conscience de tous ce que tous les créateurs de valeurs véridiques ont toujours ressenti, bien que pas d'une manière aussi catégorique. Ce mouvement, enthousiaste jusqu'au fanatisme, devait tout naturellement faire triompher un commandement dont la fécondité avait été prouvée à toutes les époques et chez tous les peuples. L'*Iliade*, la *Divine Comédie*, *Don Quichotte*, *Faust* sont des œuvres universelles parce que, au delà de la perfection esthétique, elles expriment des âmes et des réalités nationales. Il ne s'agit aucunement de réduire la littérature au «paysannisme» ou la musique aux *doïnas* et aux *horés*, ou la sculpture aux entailles sur bois, comme on l'a prétendu avec mauvaise foi . . . Ce serait une aberration que d'enkyloser et de limiter l'inspiration de l'artiste. En confondant le culturel ou l'ethnique avec l'esthétique on annihile la création d'art. L'œuvre ne vaut pas par son matériau rural ou urbain, mais seulement par sa réalisation esthétique. Mais l'esthétique n'exclut pas la prédominance d'un esprit scientifique qui donne une certaine couleur et authenticité à l'œuvre.

Nous avons eu, d'ailleurs, assez d'écrivains, certains très doués, qui, voulant cultiver le soi-disant art pur ou être modernes, avec guillemets, ont cru qu'ils devaient s'inspirer obligatoirement des tout derniers courants étrangers. Il leur est même arrivé de réaliser, dans les cas les plus heureux, des imitations acceptables ou même des virtuosités techniques intéressantes, mais pas des œuvres vivantes et solides. Car le vrai modernisme ne réclame pas l'éloignement des réalités nationales, mais justement la compréhension plus pénétrante, l'approfondissement et la mise en valeur de l'originalité de ces réalités. Il n'existe pas de littérature sans pays, comme il n'existe

pas non plus de plante sans terre. Il faudrait encore observer au passage que le pseudo-modernisme a été représenté et pratiqué chez nous exclusivement par des écrivains qui sont nés à la ville, donc moins rattachés à la terre et parfois même à la langue roumaine, à tel point qu'il y en avait qui se sentaient fiers d'avoir réussi à s'exprimer en une langue étrangère. Ce qui est une preuve de plus que la ville est encore dépourvue de l'esprit autochtone qui engendre les valeurs originales.

Pourtant, la vraie culture, celle par laquelle la nation roumaine peut justifier son existence en ce monde, seule la ville peut la créer et la mener à son accomplissement. La littérature paysanne n'est pas écrite pour les paysans, car les paysans ne lisent pas et ne liront pas des livres littéraires. Le paysan crée lui-même la littérature à laquelle son cœur aspire, de même qu'il confectionne tout ce dont il a besoin pour vêtir son corps et parer son âme. Les livres qui parlent du paysan, ce sont les citadins qui les lisent, de même que ce sont eux qui lisent aussi les autres. De par la nature des choses le paysan ne saurait être consommateur, mais seulement sujet de littérature.

La ville, cependant, doit être pénétrée elle aussi de l'esprit de la terre et de l'âme roumaines. La voix de la terre doit être entendue et comprise par les citadins afin de devenir la grande loi de la nation que personne ne saurait vaincre ou ignorer. Il faut que la ville et le village deviennent une symbiose qui libère les forces créatrices. Seule cette symbiose pourra engendrer la grande culture roumaine dont le paysan roumain bénéficiera enfin, lui, qui est le conservateur de notre passé et de notre jeunesse.

C'est pourquoi aujourd'hui et encore pendant longtemps, c'est vers le paysan roumain que nous devons nous tourner sans cesse. Car, de même qu'Antée retrouvait ses forces et devenait invincible au contact vivifiant avec la Terre, les créateurs roumains qui conservent le contact spirituel avec le paysan roumain produiront des œuvres de valeur universelle, servant ainsi le destin de notre nation.

Mais, à son tour, le pays nouveau, pour lequel le paysan roumain s'est sacrifié et a saigné plus qu'un autre, doit lui ménager, à lui aussi, le sort bénéfique qui lui revient. Non par des phrases et dans les paperasses, et pas non plus par des aumônes et des promesses vaines, mais par une nouvelle éducation qui puisse lui assurer un travail fécond et une vie humaine. Et surtout, et peut-être plus que tout, lui donner ce à quoi il ne cesse d'aspirer, mais en vain, depuis de nombreux siècles: lumière et justice.

Nous sommes et nous serons toujours une nation de paysans. Par conséquent, notre destin à nous, en tant que nation, qu'État et que puissance culturelle dépend de la quantité d'or pur que l'on trouve dans l'âme du paysan. Mais elle dépend, en une mesure égale, aussi de la manière dont cet or sera utilisé et transformé en valeurs éternelles.

(L'Académie roumaine, le 29 mai 1940)

En français par MICAELA SLĂVESCU

ÉTUDES ET COMMENTAIRES

Devant la critique

G. Călinescu

« Les phrases, considérées séparément, sont incolores comme l'eau de mer que l'on tient dans la paume de la main; quelques centaines de pages ont la couleur vert-noir et le hurlement de la mer. La terreur sourde, la poussière insurgée, l'obscurcissement apocalyptique sont préparés longuement, avec mesure et effet épique considérable. L'épopée débute lentement comme un ciel nuageux, devient grondante pendant son déroulement, puis s'achève. Le mystère de l'existence épique ne consiste pas dans l'observation, mais dans sa durée. Du reste, l'écrivain n'observe jamais l'individu de la campagne, et ne saurait pas non plus se rappeler un héros. On a à faire ici à un paysan collectif, ayant une psychologie de foule. Dans son cœur couve l'instinct de la terre, l'insatisfaction ancestrale. L'éclatement se produit vite, en termes illogiques, mythologiques. Les cavaliers mystérieux vêtus de blanc portent dans tous le pays la nouvelle que — c'est ce que croient les paysans — le Prince partagera les terres des boyards aux paysans. Que la méthode de l'usurpation atteint la notion même de propriété, personne ne s'en rend compte, car la foule ne pense pas. L'automobile du boyard a écrasé un coq. Le chauffeur a tiré les oreilles d'un gosse impertinent, qui ne veut pas s'écarter devant la voiture. Le fils de l'intendant grec a violé une fille. Le percepteur a confisqué le porc d'un paysan pauvre. Ce sont là des faits insignifiants, indifférents en soi, ou mesquins. Projetés maintenant, avec méthode, dans cette subconscience échauffée par la souffrance, ils deviennent d'énormes motivations de tempête. Le romancier réussit, dans ce cas aussi, à pénétrer dans les esprits obscurs, où l'intelligence et la volonté se manifestent lentement, remplacées par la ruse et par un humour sinistre. »

(in : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* « Histoire de la littérature roumaine des origines à nos jours », 1941)

E. Lovinescu

« Ce qui impressionne en premier lieu dans le roman de notre écrivain, c'est justement l'évasion hors des moules d'une formule étroite et particulière; c'est l'intention d'embrasser largement non seulement une classe sociale, mais aussi toutes les couches sociales des Roumains de Transylvanie. Par l'importance du point de départ, par la méthode et par la réalisation d'un plan aussi vaste, le roman de monsieur Rebreanu est tolstoïen, si bien que pour notre modeste littérature, il est l'équivalent de l'immortel *Guerre et Paix*, procédant parallèlement à une agglomération infatigable de détails, à une distribution de l'observation, poussée jusqu'à la dispersion de l'attention, témoignant d'une même vigueur de création objective, usant du même chaos d'épisodes, ordonnés néanmoins en correspondances secrètes, donnant l'impression de l'illimité; le roman commence et s'achève de manière arbitraire, modeste portion d'un torrent qui déferle, puis s'en va vers des destins éloignés; nous sentons l'agitation de la vie illimitée: la limitation est donnée seulement par nos nécessités spirituelles; au-delà de la dernière page du livre, la vie continue par ses propres virtualités . . . En rompant les liens qui rattachent l'œuvre au créateur, nous acquérons l'impression d'un monde réel, mobile, qui vit par lui-même selon des principes intérieurs et fatals et sans finalité démonstrative. *Ion* est la création objective la plus puissante de la littérature roumaine, et, comme le procès naturel de l'art épique va vers l'objectivation, il peut être placé sur le dernier échelon de l'échelle évolutive. »

(in : *Liviu Rebreanu*, in *Scrieri* « Écrits », vol. I, Éditions pour la Littérature, 1969)

Tudor Vianu

« La sensation organique occupe une grande place dans tous les romans de Rebreanu, où la vision naturaliste de l'homme retient en premier lieu son aspect animal. La sueur, la soif, le froid, les dizaines de frissons qui secouent le corps de l'homme, tous les accompagnements organiques des émotions reparaissent dans les innombrables descriptions que l'écrivain a voulu puissantes, directes, bouleversantes (. . .)

Caragiale est (. . .) le premier écrivain roumain à avoir utilisé la notation organique afin de donner une vie intense à ses descriptions. Rebreanu retrouve ce procédé et lui donne une utilisation bien plus étendue. Le réalisme est pour lui la formule de la littérature « forte », bouleversante.

C'est en appliquant la même tendance que Rebreanu devient un analyste des états subconscients, des pensées troubles, des obsessions tyranniques. Ainsi, *la Forêt des pendus* est construite sur le schéma d'une obsession, et dirige le destin du héros à partir des profondeurs du subconscient (. . .)

Les paniques intérieures, les pensées refoulées, les fixations autour d'une image unique, tout ce qui échappe au contrôle de l'intelligence, la vie obscure du subconscient occupe une place proéminente dans les romans de Rebreanu. Le récit *Ciuleandra* (« La Tchouléandra »), 1927, porte sur l'obsession maladive d'un dégénéré. Le ressort du roman théosophique *Adam et Eve*, 1924, est le subconscient en tant que principe métaphysique rattachant entre elles les sept vies d'une réincarnation successive.

C'est sur le même plan psychologique que se situe la notation des correspondances entre les états spirituels des personnages et la nature qui les entoure et souligne leurs anxiétés.

(in : *Doi ctitori ai romanului nou*, « Deux fondateurs du roman nouveau », in *Arta prozatorilor români*. « L'Art des prosateurs roumains », vol. II, 1966)

Pompiliu Constantinescu

« Aux différents plans de l'activité humaine, dans la lutte que mène l'énergie pour se cristalliser en des formes variées, il existe un principe d'identité avec soi-même qui ne se dément que rarement: la nature avare connaît peu de voies par lesquelles elle distille sa vitalité; diverse en apparence, elle maintient son principe générateur en le limitant dans la même essence: dans le grain de sénevé ou dans la vigueur du chêne, elle divise son énergie en catégories se dépassant uniquement en ce qui concerne leur force d'expressivité.

Ce procès peut être facilement transposé aussi dans les normes de la création poétique: la vision artistique de monsieur Liviu Rebreanu traduit la vie en un broiement de forces laborieux et implacable. De la vaste fresque humaine offerte dans *Ion*, qui représente l'équilibre dramatisé des destins qu'il est impossible de dévier à la tragédie de conscience hallucinante de *la Forêt des pendus*, en passant par les corridors à circulation artificielle des sept histoires d'*Adam et Eve* et par *la Ciuleandra*, monsieur Rebreanu déchiffre le sort des individus à travers l'angle d'un réalisme pathétique, d'un frisson créateur égal. Comme dans un scénario renouvelé, le drame multiplié de l'existence, intercepté par un esprit centraliseur, se joue dans l'œuvre de notre plus grand romancier; mais dans la collection lourde de sens de ce créateur de vie, nous pouvons distinguer des procédés nettement différents d'un roman à l'autre; ainsi, *Ion*, d'aspect si massif, procède de la méthode plastique balzacienne, alliée au détail agglomméré de technique zolienne; issue du même tronc de réalisme, *la Forêt des pendus* s'alimente de l'analyse précipitée d'une psychose menant à la dissolution, assimilant des procédés dostoïevskiens, tandis qu'*Adam et Ève* brise l'élan d'une ascension dans le domaine du fantastique. Dans *la Ciuleandra*, l'écrivain révèle le terrain rude et impressionnant d'une psychose qui envahit et intoxique lentement, irrémédiablement une âme. »

(in : *Scrieri* « Écrits », vol. 4, 1970)

D. Panaitescu-Perpessicius

« S'il est vrai, comme tous les esthéticiens du roman l'ont admis, qu'il existe une sérieuse différence d'essence et donc de signification entre le roman et le récit autobiographique, si la *Chartreuse de Parme* est supérieure à *la Vie d'Henry Brûlard* — bien que, comme l'affirme Daniel Rops, les autobiographies soient plus humaines et s'adressent plus directement à nos esprits — si « le passage du personnel à l'objectif, de l'individuel à l'humain, de l'autobiographie du réel à l'autobiographie du possible » sont, selon Massis, les attributs du véritable romancier, alors, à en juger d'après l'accomplissement que ces éléments ont atteint chez Rebreanu, il est sans conteste un des plus grands romanciers que les lettres roumaines ont connu jusqu'à nos jours. « Être un artiste ou un romancier — affirme Thibaudet — signifie posséder la lampe du mineur qui permet à l'homme d'aller au delà de sa conscience lumineuse et de soumettre à l'investigation les trésors obscurs de sa mémoire et de ses possibilités. Écrire une autobiographie signifie se limiter à son unité artificielle; faire une œuvre d'art, créer les personnages d'un roman signifie se plonger dans sa profonde multiplicité. » Le moment n'est pas encore venu d'analyser tout le graphique du roman roumain et de montrer comment, aux côtés d'œuvres d'un caractère lyrique et autobiographique prononcé, qui témoignent des qualités précieuses de leurs auteurs, d'invention autant que de style, les romans de Liviu Rebreanu donnent cette nette impression de domination de la matière, de projection objective, de profonde multiplicité dont parlait Thibaudet. Impression qui se dégage de toute son œuvre de romancier, autant que des matériaux compris entre les limites d'un seul roman. Dans la vaste fresque que *Ion* représente, où la signification sociale, l'analyse de l'âme, les personnages parfaitement caractérisés et les passions s'allient dans une existence envoyée sur terre par la « volonté de création » du démiurge d'esprit épique en lutte avec le grand bâtisseur; dans l'hallucinant bouleversement spirituel de la *Forêt des pendus* où le pathétisme de la psychose d'Apostol Bologa s'accomplit tout au long d'une narration des plus serrées; dans les cercles des sept existences d'*Adam et Ève*, où règne l'artificiel obligé d'une construction en spirale, avec des retours et des reprises de situations, — l'art du romancier, en vertu de sa puissance originelle, ne se laisse pas étouffer par des moules architecturaux préconçus; ces trois romans (sans négliger le pas battant sur place qu'*Adam et Ève* représente, et peut-être justement à cause de lui) font de Liviu Rebreanu le premier des romanciers de la littérature roumaine, par la diversité des situations qu'il aborde, mais surtout par la vigueur avec laquelle il maîtrise les sujets. »

(in: *Liviu Rebreanu*, in *Opere*, « Œuvres », vol. 3, 1971)

Créateur du roman roumain moderne

Disons, pour définir brièvement la contribution de Liviu Rebreanu à l'évolution de la prose roumaine, que c'est Rebreanu qui a donné le roman à la littérature roumaine. En effet, c'est avec Liviu Rebreanu que naît le roman roumain moderne, c'est-à-dire le roman dans le sens complet de la parole; Lovinescu l'a dit dès 1920, lorsqu'il saluait la parution de *Ion*.

« Satirique et social, dans les *Parvenus* de Nicolae Filimon, — écrivait le critique — sentimental dans les tentatives de Bolintineanu, idyllique et harmonieusement stylisé par une conception de la vie et de l'art, dans le cycle de Duiliu Zamfirescu, héroïque dans les récits de Monsieur Sadoveanu, subjectif et psychologique dans *Dan* et dans la plupart des tentatives de ces derniers temps, le véritable roman, réaliste par sa méthode et épique par l'ampleur de ses plans, est enfin né avec le *Ion* de Monsieur Rebreanu. Il n'est pas unique, assurément, en ce sens non plus, cependant, dans le lent processus de notre littérature vers la création objective il ne constitue pas une halte, mais bien une réalisation définitive. »

Le jugement de Lovinescu fut repris par la plupart de ceux qui se prononcèrent, au cours des années, sur l'œuvre de Rebreanu. Tudor Vianu, synthétisant en quelque

sorte les observations des nombreux exégètes et leur conférant l'aval d'une autorité incontestée, après avoir souligné dans un admirable médaillon inclus dans son *Journal* de 1961, l'imagination de l'écrivain « capable d'embrasser de vastes ensembles », de même que « l'acuité de sa compréhension psychologique qui descend jusqu'aux données élémentaires de l'être humain, sa vigueur et la solidité de sa force constructrice, encore inconnues dans notre littérature », conclut: « Nous avions eu de nombreux conteurs jusqu'alors, mais pas un seul romancier dans le sens moderne de la parole, celui qui convient à Balzac et à Zola, à Tolstoï et à Dostoïevski, à Thomas Mann et à Galsworthy. Grâce à Rebreanu, le roman roumain se trouvait rattaché au circuit mondial du genre et, par ses qualités, s'intégrait dans la série des faits de création engendrés à la fin de la première guerre mondiale par l'aspiration plus générale à réaliser le style majeur de notre culture. »

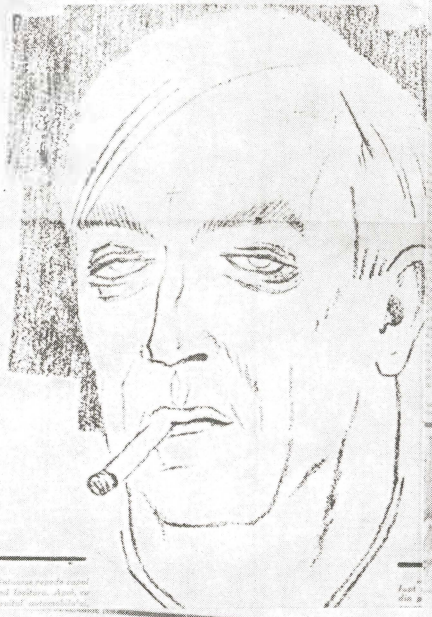
En 1920, à la publication de son premier roman, Rebreanu n'était plus un inconnu. Son nom paraissait depuis 1909 dans les publications de Bucarest et de Iaşi, et avait figuré précédemment dans « *Luceafărul* » de Sibiu. Il collaborait à la revue « *Convorbiri critice* » de M. Dragomirescu, où il avait donné plusieurs récits, ultérieurement réunis dans les volumes *Frământări* (« Inquiétudes ») et *Golanii* (« Les Voyous »), écrivait des chroniques dramatiques à « *Rampa* » et à « *Viața Românească* » et de nombreux articles à la revue de théâtre « *Scena* », dont il fut un temps codirecteur aux côtés de Mihail Sorbul. Cependant, son talent, bien que remarqué par certains critiques de prestige, ne s'était pas encore vraiment révélé. C'est ce qui explique que la parution de *Ion* fut accueillie non seulement par une explosion d'enthousiasme, mais aussi avec profonde stupéfaction. Tudor Vianu, qui fut le premier à lui consacrer une chronique, dans la « *Viața românească* », salue en *Ion* le « poème de la Transylvanie ». Cezar Petrescu, après avoir observé que c'était « pour la première fois qu'un auteur roumain faisait vivre une si vaste galerie de personnages, — la plus vaste de notre roman jusqu'à maintenant — et en résolvait les conflits psychologiques avec tant de sûreté, selon un processus naturel », exprime un jugement de valeur sans équivoque: « *Ion* est, sans aucun doute, la tentative la plus importante et la plus complexe du roman roumain de la dernière décennie; et marquera certainement une date dans l'histoire de notre évolution littéraire. » Tout en reconnaissant, — dans le rapport par lequel il proposait d'accorder au roman de Rebreanu le prix de l'Académie roumaine, — qu'il avait commencé à le lire « avec crainte et soupçon », étant « prévenu contre l'auteur », I. Al. Brătescu-Voinești, écrivain alors en pleine gloire — tenait à déclarer que « dès les premières pages, toute trace de prévention avait disparu » devant « la maîtrise digne de tout éloge » avec laquelle le prosateur représentait les « choses vues et vécues ». « Il est très rare, disait Brătescu-Voinești, qu'après avoir lu un livre de 600 pages on regrette qu'il se soit déjà achevé. Et c'est ce qui se passe quand on lit le roman de monsieur Rebreanu. » Car « à aucun moment au long des presque 600 pages du roman on n'en trouve une qui témoigne d'une certaine fatigue, d'un manque d'habileté de la part de l'auteur. De la première à la dernière page, l'œuvre vous donne l'impression de satisfaction robuste que vous cause une pluie féconde, sans éclairs et foudre, après un long temps de sécheresse. »

Inspiré par la réalité du village transylvain du début du siècle, le roman *Ion* est dominé par la figure massive, tel un bloc de granit, du personnage central. Le déroulement de l'action sur deux plans principaux: dans le milieu paysan et dans celui de l'intellectualité rurale représentée par la famille de l'instituteur Herdelea et par celle du prêtre Belciug, permet au romancier de révéler tout un monde, avec ses agitations, ses drames et ses aspirations spécifiques. Nulle part dans la littérature roumaine, la vie du village n'a été évoquée avec tant de force réaliste, d'une manière aussi vigoureuse et pénétrante. La condition de *Ion* résume la tragédie historique du paysan sans terre, et si la montée sociale du personnage est représentative seulement pour une partie infime de sa classe, l'ambition qui le dévore définit l'âme du paysan, et son destin dénonce l'organisation inéquitable qui condamnait ceux de sa catégorie soit à la pauvreté et à l'humiliation, soit à un estropiement moral. L'effort terrible que fournit Ion pour dépasser sa condition acquiert des dimensions universelles, et l'issue malheureuse de sa lutte contre le sort implacable rappelle l'effondrement des héros de tragédies antiques.

Pages que la presse roumaine consacra à Liviu Rebreanu à l'occasion de son cinquantenaire (1935)

CUVÂNTUL LIBER

LIVIU REBREANU



Adevĕrul Literar și Artistic

Liviu Rebreanu

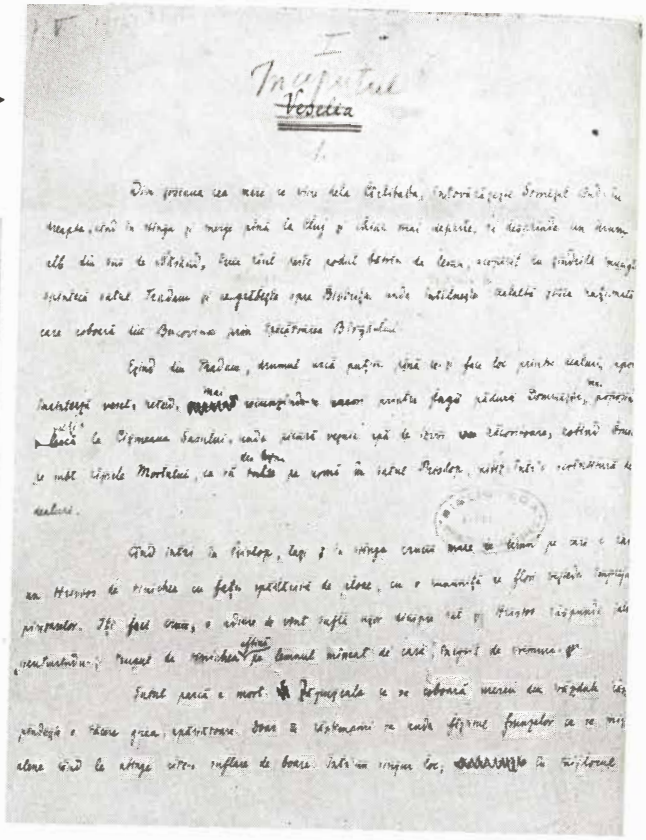
Rebreanu și sufletul multimii

ANIVERSARE...

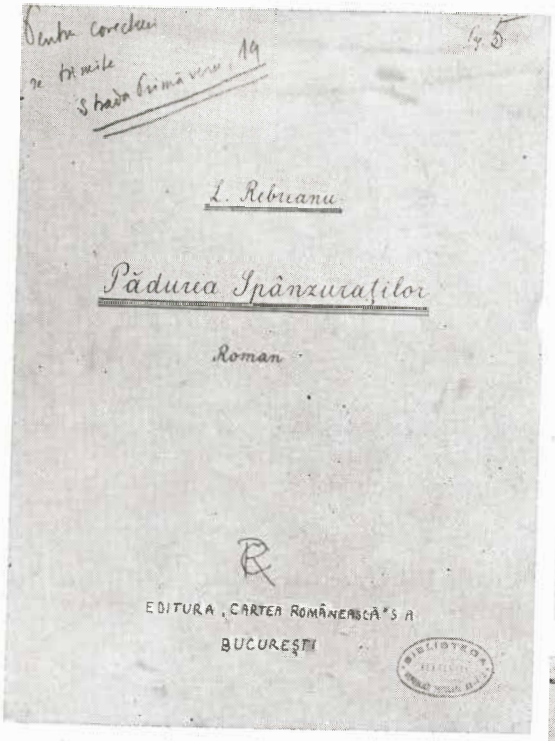
LIVIU REBREANU

Fac-similés des manuscrits de Rebreanu :

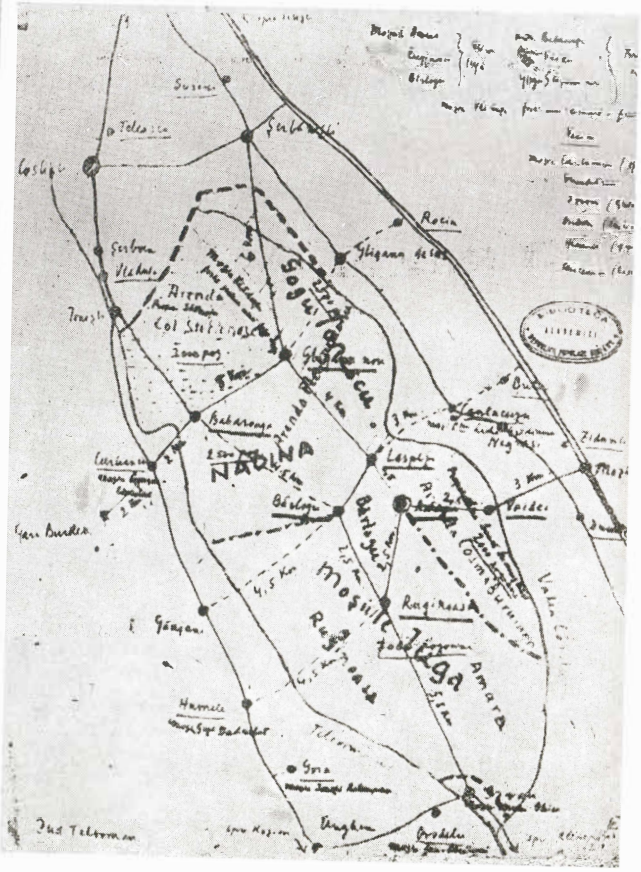
Le début du roman *Ion* ▶



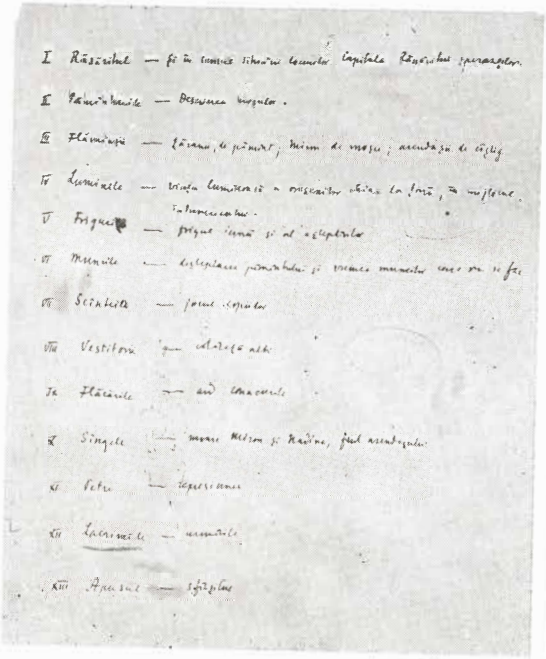
La couverture de la *Forêt des pendus*



La topographie imaginaire des domaines mentionnés dans le roman *La Révolte* ▶



Plan de travail pour *La Révolte*



L'histoire de l'ascension et de l'effondrement de Ion, concentrée, comme enfermée en un cercle, réunit toute l'existence passée de la Transylvanie roumaine. Le monde paysan avec ses couches qui communiquent entre elles mais sont visiblement délimitées, le monde des intellectuels de village: l'instituteur, le prêtre, puis les autorités: le maire, le gendarme, le notaire, la foule des politiciens aspirant à se ménager des votes; enfin les coutumes transylvaines spécifiques se rattachant à la *hora*, au mariage, aux funérailles, la vie du village en un mot, sous tous ses aspects, forment à l'intérieur du roman de Rebreanu un ample et magistral kaléidoscope: *Ion* est une monographie ou, plus exactement, une épopée du village roumain d'en-deçà des montagnes et le rapprochement que Lovinescu établit enre *Ion* et *Guerre et Paix* demeure, sous cet aspect, incontestablement valable. Épique, à allure d'épopée, le roman de Liviu Rebreanu l'est aussi par sa construction et — non moins — par son aspect typique pour le caractère transhistorique des grands romans fixés, justifiant l'affirmation en apparence paradoxale de G. Călinescu, conformément à laquelle *Ion* est «l'œuvre d'un poète qui chante solennellement les conditions générales d'une vie, la naissance, le mariage et la mort», «un poème épique, solennel comme un fleuve américain, un chef-d'œuvre de grandeur paisible.»

L'épopée du monde transylvain, commencée par *Ion* se continue et s'accomplit dans les deux autres monuments épiques: *la Forêt des pendus* et *la Révolte*. Un jeune représentant de l'intellectualité roumaine de Transylvanie, décrit dans *Ion* au second plan, reparait dans *la Forêt des pendus* (sous une toute autre apparence individuelle) pendant la guerre, puis dans *la Révolte* qui continue directement l'action de *Ion*. Dans ses célèbres *Confessions* du volume *Amalgame*, l'écrivain nous apprend que dès 1907, et sous l'impression bouleversante des échos de la révolte paysanne, une trilogie épique avait germé en son esprit, qui devait «comprendre toute la question de la terre». Le premier roman devait inclure l'histoire de Ion, le fils de Glanetaşu, élargie de manière à offrir une fresque de la vie roumaine de Transylvanie, et le second une révolte paysanne ou, selon l'expression même de l'écrivain, «la lutte entre les peu nombreux qui possèdent la terre et la foule de ceux qui la travaillent.» Effectivement, la *Révolte* fait suite à *Ion*, car les deux romans représentent des réalités qui entrent dans le rayon de connaissance de Titu Herdelea, personnage qui, sans jouer un rôle déterminant dans le développement de l'action, participe en observateur et parfois en conseiller à la vie des protagonistes et qui suit avec une vive curiosité la marche des événements, de ceux qui se déroulent en sa présence autant que de ceux qui ont lieu en son absence. Dans *Ion*, Titu Herdelea prenait part à la vie du village de Ion Glanetaşu. Dans *la Révolte* nous le retrouvons à Bucarest, comme journaliste et ami du jeune Grigore Iuga dont le domaine sera un des endroits où la colère des foules se manifestera le plus terriblement. Titu Herdelea prend donc connaissance — et le lecteur à ses côtés — de deux manifestations, l'une individuelle, l'autre collective, du «drame de la terre». Ion Glanetaşu est seul dans sa lutte pour échapper à la pauvreté, pour acquérir un peu de terre, qu'il considère la seule condition possible pour se réaliser soi-même. Conséquence: une dégringolade vertigineuse sur la pente de la déshumanisation et en dernière instance une mort terrible. Le sujet de *la Révolte* est la tentative — collective cette fois — d'élever la condition humaine en acquérant des terres. Le héros central y est un Ion multiplié en dizaines et centaines d'êtres, autrement dit la masse des paysans pauvres d'Amara. Comme dans toutes ses œuvres, Rebreanu s'impose dans *la Révolte* aussi comme un maître de la construction épique; ici aussi, la construction est parfaitement appropriée au contenu. Le livre débute et s'achève par un dialogue dans le train. Commencer et finir ainsi un roman est un procédé fréquent chez Rebreanu. *Ion* commence et s'achève par l'image de «la route blanche» qui, unissant deux routes principales, forme avec elles une sorte de frontière, délimitant un territoire où tout se passe conformément à un rituel, à des coutumes intangibles. La matière de la *Forêt des pendus* est fixée entre les deux images du gibet — symbole de la guerre, de la terreur et de la mort. Le début et la fin de la *Révolte* constituent, me semble-t-il, l'antithèse du chemin fermé dans *Ion*. Ce chemin est comme une frontière isolatrice: il sépare le village du monde, plutôt qu'il ne l'y rattache. Les drames du village reflètent de toute évidence la pénétration des relations capitalistes, mais celles-ci s'expriment dans des formes de vie caractéristiques pour le village patriarcal, chaque village formant un monde à part. L'existence

décrite dans *Ion* est comme un bouillonnement terrible enfermé dans une chaudière. Dans *la Révolte*, le chemin est ouvert. Le train triomphe des espaces. Le village paisible est remplacé par le village dramatiquement engagé dans l'histoire. En pénétrant toujours plus profondément dans l'intimité des relations paysannes, des choses, des détails nous sont révélés, qui nous font comprendre que la longue patience des opprimés s'apprête à prendre fin. Les dimensions de la misère des nombreux se révèle par contraste. Le procédé du contrepoint, fréquent aussi dans d'autres romans, est largement utilisé dans *la Révolte*. L'action évolue sur plusieurs plans, menée avec une habileté digne d'un prosateur hors pair. Sans que le cours de la narration soie en rien violentée, d'une manière parfaitement naturelle, nous nous trouvons introduits sans cesser de conserver la conscience du rapport organique qui relie les épisodes, dans les milieux les plus divers: dans des maisons paysannes et dans des manoirs, dans des rédactions de journaux et au parlement, dans des locaux de nuit bucarestois et dans le local d'un poste de gendarmes rural. Les contrastes ainsi établis donnent aux situations des reliefs imposants, les individualisent fortement. Contrebalancés par les scènes qui se passent dans le monde des exploiteurs, les événements de la vie du village, même les moins concluants, acquièrent une signification, deviennent typiques pour la situation donnée. On enlève son porc à un paysan qui n'a pas payé les impôts. Un boyard a l'impression qu'on lui a volé du maïs, et soudain, à son commandement, les gendarmes mettent en application leur efficacité brutale pour retrouver les traces du soi-disant voleur. La femme d'un paysan pauvre agonise dans une cabane glaciale. Voici quelques événements mineurs qui, greffés sur le fond de la misère permanente, rappellent sans cesse aux paysans leur condition, attisent leurs sentiments, les poussent à l'exaspération. C'est comme si se fussent rassemblés nonchalamment des nuages lourds, annonciateurs de tempête. Dans les premiers chapitres, l'action avance lentement, rien de grave, rien d'exceptionnel ne se passe. C'est en cela, justement, que consiste l'art du romancier, dans la modalité de ralentir le cours de la relation, dans l'accumulation insidieusement lente des situations. Soudain l'explosion se produit. À partir de ce moment le rythme de la narration s'accélère. Les paysans pauvres, ceux qui avaient été relégués dans l'ombre par ceux qui possédaient un peu d'avoir passent au premier plan. Les différences, les contradictions au sein de la paysannerie se manifestent. Les pauvres entrent en action. Les riches se tiennent de côté mais surgissent à leur tour quand il s'agit de se partager la proie. Des choses terribles se passent: on incendie des manoirs, des gendarmes sont désarmés, les propriétaires des terres et leurs intendants sont cruellement punis lorsqu'ils tombent entre les mains des révoltés. Des gestes durs, brutaux, qui résument la haine millénaire des déshérités. Le bouleversement de 1907 a mobilisé bien des plumes. Mais aucun des écrits qui l'ont évoqué n'égale en force et en grandeur le roman de Rebreanu. Toutes les flammes de l'enfer crépitent dans les pages du livre. L'état de tension du village au printemps de cette année de tempêtes, la tension des paysans attendant la venue d'événements extraordinaires, des changements ou une catastrophe, ont quelque chose d'inhabituel, en tout cas quelque chose d'effroyable; le déchaînement et le déroulement terrible de la colère des foules affamées puis la répression sauvage de la révolte sont suivies avec calme, les événements notés lentement, avec des détails attentifs, sans aucun tressaillement lors des scènes terribles. Comme *Ion* aussi, *la Révolte* bouleverse le lecteur, saisi à la gorge par la vigueur explosive qui jaillit de chaque épisode, torturé par la plasticité des scènes, conquis par l'ensemble.

En décrivant des situations terribles, le romancier se maintient constamment dans la posture de l'observateur froid, impartial, propre à toute sa littérature. Ce détachement qui veut, semble-t-il, entrer en concurrence avec l'impassibilité de la nature a sans doute été imposée à l'écrivain, par les lois de la création objective, mais elle exprime aussi une certaine conception, une « philosophie » d'existence. L'auteur de *Ion* et de *la Révolte* a vécu ses livres justement par son refus de participer manifestement à la vie qui s'y trouve condensée. « La question de la terre — disait Rebreanu — est l'essence même de la vie roumaine: de l'existence du peuple roumain, une question destinée à être éternellement actuelle indifféremment des solutions éventuelles qui pourraient être données dans de telles conjonctures. » L'écrivain est persuadé que « nous serons toujours une nation de paysans ». Le fatalisme de cette conception, dépourvue de fondement objectif, mais expli-

cable historiquement, engendre dans la *Révolte*, comme dans *Ion* aussi, d'ailleurs, une mélancolie sombre, une résignation hautaine, de facture « mioritique », dirions-nous, qui se trouve, semble-t-il, au fondement de la structure musicale, symphonique du livre, constatée par les exégètes. Le détachement du romancier est l'expression dissimulée d'un état lyrique. Il relate calmement, en détails, les faits terribles, expose avec sérénité les scènes sanglantes, persuadé que celles-ci tiennent de l'ordre inéluctable de l'existence. Les romans paysans de Liviu Rebreanu composent une vision tragique grandiose du village roumain moderne. Nous la voyons naturellement, tout autrement, mais non sans admirer pour autant l'édifice monumental bâti par l'écrivain.

Avec la *Forêt des pendus*, Liviu Rebreanu s'est montré un analyste des plus pénétrants d'un cas de conscience. La crise qui se déclenche dans l'âme d'Apostol Bologa lorsqu'il reçoit l'ordre de marcher au combat, en sa qualité d'officier de l'armée austro-hongroise contre ceux qui parlent la même langue que lui, permet au romancier non seulement de dévoiler une psychologie sociale, une mentalité qui est celle de la catégorie que le personnage incarne, mais aussi de scruter profondément les plis d'une conscience individuelle. Les obsessions d'Apostol Bologa, les états d'esprit par lesquels il passe au cours des différentes circonstances: depuis le moment où il veille à l'exécution d'un camarade et jusqu'à l'heure de sa propre exécution, sont analysés avec un sens infaillible de la vérité psychologique. La méthode consiste dans la notation des sensations organiques par lesquelles se traduisent les tourbillons intérieurs, et les pensées, les sentiments acquièrent ainsi une prégnance, un contour d'une matérialité torturante. Et l'image du gibet, par laquelle s'achève le roman devient le symbole de la terreur spirituelle et de la mort. Dans le roman de guerre aussi, Rebreanu n'a pas trouvé son égal.

Cette préoccupation de sonder les profondeurs des âmes n'était pas une exception, elle constitue au contraire une constante de l'écriture de Liviu Rebreanu. Subsidiaire dans les grands romans de la terre, *Ion* et *la Révolte*, nucléaire dans *la Forêt des pendus*, cette préoccupation engendre dans *Notre petit roi Horea* un épisode inoubliable: celui qui précède l'exécution du héros et au cours duquel Horea passe par des instants analogues à ceux que connaît Apostol Bologa avant de mourir. De même, l'éclipse spirituelle de Puiu Faranga est représentée de manière impressionnante, avec une subtile analyse des instants de lucidité alternant avec ceux où l'esprit s'obscurcit et avec l'évocation des scènes inouïes où le jeune homme, cédant à d'obscures impulsions, danse follement, avec la gravité d'un officiant de rite païen en l'honneur d'une divinité maléfique.

Par ses romans, de même que par le reste de son œuvre, Liviu Rebreanu a définitivement inscrit son nom dans le livre d'or des valeurs pérennes roumaines et a posé la pierre angulaire du roman roumain moderne. Il fut un créateur de première importance et ses œuvres représentatives ont acquis une place privilégiée dans le patrimoine de l'art, aux côtés de celles de la littérature universelle que le temps a vérifiées.

DUMITRU MICU

Sisyphe et le pont

La passivité garde les espoirs intacts,
tandis que l'activité aujourd'hui équivaut
à leur anéantissement.
La Forêt des pendus

L'impression de réalisme que la prose de Rebreanu a toujours donnée, aussi bien par sa thématique socio-historique que par sa facture objective, a découragé comme inutiles ou impropres les recherches centrées sur l'aspect formel. S'il s'est cependant avéré que la composante stylistique, dont l'auteur se déclarait peu préoccupé, ne manque pas

d'intérêt, on peut d'autant moins négliger « l'organisation », « la distribution du matériel », qu'il situait au centre de ses préoccupations: « on ne peut écrire un roman sans organiser le matériel au préalable. Cette organisation ne saurait être laissée au gré du hasard; on doit l'obtenir par un travail systématique à son bureau . . . Je suis resté des nuits entières à réfléchir, sans trop écrire, à la distribution du matériel que j'avais. La *coordination des actions* doit être fixée en détail » *(Amalgam* — « Amalgame », 1943, p. 672).

On ne saurait subsumer cette coordination sous une logique générale des actions du récit, définis comme syntaxe invariable de certaines étapes nécessaires (l'action réparatrice ne peut avoir lieu qu'*après* le préjudice, etc.). Évidemment, celle-ci existe bel et bien dans la prose de Rebreanu, mais en plus, cette dernière obéit à une logique spécifique des actions indépendantes, hétérogènes, entre lesquelles il n'y a pas de liaisons nécessaires. Sans doute, elles se lient dans toute narration, mais elles peuvent le faire « au gré du hasard » ou de la représentation, or, dans le fragment cité ci-dessus, l'écrivain exclut ces deux possibilités en revendiquant le droit de *disposer*. Il ne l'exerce pas n'importe comment. Les variantes de la coordination se multiplient, les comparer et choisir la meilleure demande du temps (« des nuits entières ») et de l'effort (« réfléchir, sans trop écrire »), car, si la logique générale des actions du récit n'impose pas nécessairement un certain type de coordination, celui-ci devient nécessaire en vertu d'une logique personnelle, d'une *idio-logique*. Ce n'est pas par hasard que Ion *(Ion)*, Apostol Bologa *(Pădurea spînzuraţilor* — « La Forêt des pendus »), Pahonţu *(Gorila* — « Le Gorille ») évoluent tous d'une manière analogue, comme agents qui après une série de succès connaissent un revirement à la suite duquel ils perdent tout ce qu'ils avaient acquis et ce n'est pas non plus par hasard que dans la version définitive du *Gorille* la mort de Pahonţu n'est plus provoquée par la « passion politique » (dans une version antérieure une dame, dont il voulait compromettre le mari en publiant les lettres qu'elle lui avait écrites, tire sur lui), mais par la seconde passion — l'amour pour Cristiana — qui contrecarre et remplace la première. La modification n'est ni gratuite ni motivée sur le plan du contenu, elle relève de la cohérence du programme narratif du personnage.

Il y a certaines « lois », selon l'expression même de l'auteur, qui conditionnent non seulement la disposition et l'assemblage de ce matériel que sont les actions, mais aussi, en tout premier lieu, son existence même. Si certains *faits* apparaissent dans l'univers de l'action et s'ils se combinent d'une certaine manière, ce n'est pas en vertu de la fidélité de la représentation — attribuée habituellement à Rebreanu en tant qu'auteur réaliste — , mais en vertu d'une loi événementielle spécifique de l'idiologique de Rebreanu: « L'artiste ne copie jamais la réalité. Pour moi, la réalité n'a été qu'un prétexte pour pouvoir créer un monde nouveau, avec ses lois, ses événements . . .» *(Ibidem*, pp. 42—43).

Le monde du texte se distingue donc du monde du prétexte, et ce qui le particularise ce sont justement ses lois et ses événements spécifiques, c'est-à-dire les actions et leur coordination. Évidemment, Rebreanu ne va pas jusqu'à les mettre en opposition, même pas en contraste avec celles de la réalité, mais il leur donne une existence indépendante. La combinatoire des actions du texte ne s'explique pas par la combinatoire des actions du prétexte, mais l'explique; elle ne s'y subordonne pas en tant que reflet, mais bien la supra-ordonne en tant que modèle, caractérisé par la présence de *certaines* articulations, par leurs constance et évidence idéales. La plus-value c'est la *signification:* « De l'amalgame des réalités — sans m'intéresser nullement à leur ordre et à leurs lois — j'ai choisi les significations, cherchant à les élever au niveau de la fiction littéraire, c'est-à-dire d'une réalité indépendante » (les notes pour *Le Gorille*, p. 435. Nous citons partout l'édition critique de Niculae Gheran, *Liviu Rebreanu, Opere*, Bucureşti, éd. Minerva).

Si nous avons trouvé plusieurs arguments d'autorité — les déclarations de Rebreanu — qui confirment l'*existence* d'une combinatoire événementielle aperçue intuitivement, un seul argument analogue confirme nos suppositions au sujet d'une *typologie*. L'écrivain affirmait à propos de son roman *Jar* (« Tisons »), de 1934: « Au lieu d'une construction en échelle, un peu didactique (. . .) je veux quelque chose de symphonique, à action multiple, *en progression simultanée* » *(Opere*, 10, p. 400).

1. La progression simultanée constitue à notre avis un des principes (des « lois ») de la combinatoire événementielle: l'échelle didactique donnait une succession simple d'actions ponctuelles, alors que la progression simultanée institue la succession des plans,

formé chacun de plusieurs actions synchroniques. Pour donner la suprématie aux relations horizontales, de simultanéité, on fait proliférer les événements susceptibles de les contracter. S'il n'est pas très évident que dans *Tisons* les faits apparaissent en vertu de ce simultanéisme et non pas en vertu des contraintes de la représentation, pour *La Révolte* la démonstration n'est plus à faire. Certes, le procédé est intéressant pour sa nouveauté à ce moment-là (les dictionnaires enregistrent le simultanéisme à partir de 1949, par références à Dos Passos): il annonce le passage du roman du régime traditionnel de l'ordre temporel au régime moderne de l'ordre spatial qu'est le texte. L'accent se déplaçant de la représentation à la scripturalité, les événements apparaissent et entrent en connexion en fonction de l'ensemble qu'ils constituent dans le livre et non pas de ce qu'on suppose être leur déroulement réel.

Cependant, les conséquences de ce procédé sur le plan de la signification nous semblent encore plus dignes à être révélées que leur modernité. Les actions simultanées ne sont pas indépendantes et isolées, elles entrent, dans le livre, en relation d'analogie. Ainsi liées, elles *coopèrent* sans que ceux qui les font le veuillent ou le sachent: dans le premier chapitre de *la Révolte* plusieurs personnes donnent leur avis au sujet de la question paysanne, sans collaborer au fond; il n'y a pas de débat collectif, chacun exprime seulement son point de vue et comme « il n'y a pas moyen de discuter objectivement » *(Opere*, 8, p. 56), la discussion s'enlise et ne réussit pas à structurer ses composantes en un ensemble (« La discussion se prolongeait, sans qu'aucun se dessaisît de sa conviction, pendant que le jeune Herdelea écoutait, avec un sourire fade et humble, en voulant approuver tous les deux en même temps et les approuvant même, à part soi, après chaque réplique » *(Ibidem*, p. 73). Mais si chacun reste à son point de vue, le texte les réunit tous, en les faisant entrer dans un ensemble. De même, chaque paysan a sa souffrance personnelle, mais le texte cumule toutes ces souffrances, en montrant leur similitude et en les faisant entrer en relation, en quelque sorte indépendamment de leurs sujets. Chacun à ses raisons, chacun veut obtenir autre chose, les actions ne sont pas dirigées vers un but précis et il n'y a pas de meneur, parce que personne « n'avait l'autorité de s'imposer » (même s'il y en a un, comme dans *Crăișorul Horea* — Notre petit roi Horea » —, il contrôle difficilement les actions dispersées pour des raisons, disons, communicationnelles: les rapports des exécutants et les ordres du dirigeant se transmettent à grand-peine). Les paysans ne s'entendent que vaguement au sujet du but et des voies à suivre (« le débat se délayait et s'étirait »; « les paroles se dissipaient et ne s'accordaient pas ». *Idem*, p. 119; « Cette nouvelle ne fit que brouiller les discours », p. 210; « parlotte inutile », p. 480) et lorsqu'ils tombent d'accord, c'est plutôt « une divagation » et « un vertige collectif » *(Ibidem)*.

Mais si la coopération des agents est hésitante, celle des actions est sûre. Ces dernières se provoquent l'une l'autre, interfèrent et influent l'une sur l'autre, convergentes en dépit de la divergence apparente. « Le tourbillon de l'indignation » excitée par le simple fait d'avoir tiré l'oreille d'un enfant est symptomatique. Miron Iuga, « sans le vouloir » comme le texte précise à maintes autres reprises, travaille en collaboration avec celui qui était venu le tuer et qui se fait tuer: « quelques efforts qu'il eût faits pour se calmer et bien qu'il se fût rendu compte que le misérable faisait exprès pour le sortir de ses gonds et ainsi exciter les autres » (p. 455), bien qu'il se fût rendu compte qu'il risquait de « provoquer juste l'effet contraire à celui qu'il escomptait », il s'enflamme et ne peut plus s'arrêter, « tel le coureur qui, ayant pris par erreur son élan sur une route en pente, est entraîné irrésistiblement en bas, quoiqu'il sache que le précipice approche ».

Tout se passe comme dans un système dont les éléments entrent en résonance, amplifiant leurs vibrations automatiquement. Des faits normalement isolés commencent à s'agencer, à concourir au même effet, échappant au contrôle de ceux qui les font. Ce ne sont pas les agents qui coopèrent, mais les actions: en disant qu'elle veut vendre ses terres « sans être décidée et plutôt pour dire quelque chose », Nadina déclenche toute une série d'actions qu'elle n'aurait pas pu prévoir ; en signant ensuite un papier , sans valeur à son avis, par lequel elle reconnaissait son fermier pour éventuel acheteur, elle réussit sans le vouloir à activer les paysans; un autre mot, « jeté en l'air » par un fermier au sujet d'un soi-disant vol a pour conséquences imprévues toute une série d'actions; en séduisant une jeune paysanne, Aristide contribue au déclenchement de la révolte aussi bien que le chauffeur qui tire l'oreille à un enfant impertinent. Ce dernier exemple surtout

est symptomatique pour la manière dont des actions normalement isolées commencent à se lier comme cause et effet. La plus banale et, normalement, la plus dépourvue de conséquences peut attirer des suites graves et inattendues, du simple fait qu'elle entre dans un champ d'*interaction* où aucune ne reste indifférente et isolée. C'est ce qui explique pourquoi chaque événement a plusieurs causes et pourquoi il y a une cause unique pour une multitude de conséquences. Nous avons exemplifié ci-dessus la deuxième situation, pour ce qui est de la première on pourrait l'illustrer non seulement dans *la Révolte*, mais aussi dans la *Forêt des pendus:* la conversion de Apostol Bologa de juge en accusé est due aussi bien à l'attitude du premier condamné qu'aux réactions des officiers, à la rencontre de Ilona et à la discussion avec le prêtre, à la dureté du général et à la révélation de la lumière.

2. Une autre figure spécifique de la syntaxe narrative de Rebreanu est, à notre avis, ce qu'on pourrait appeler, par symétrie avec la première, la *progression géométrique:* les événements se produisent en vertu du principe de la série ascendante. Au lieu d'un seul, ou de plusieurs dépourvus de toute liaison, apparait une suite de faits semblables, successifs et d'intensité croissante. Le plus souvent, le personnage qui accomplit ou subit certaines actions ne saisit pas dès le début leur enchaînement, d'autant moins sa logique. Il croit avoir affaire à des accidents, disparates et isolés, et ce n'est que bien plus tard qu'il appréhende leur ensemble et leur cohésion. Si Ion Popescu, le personnage de la nouvelle *Ghinion*, (« Déveine ») se réveille tard, s'il ne trouve pas son bouton et son porte-monnaie, toutes ses mésaventures ne sont qu'en apparence hétérogènes, par leur essence elles sont analogues et se produisent en vertu du principe de la série croissante. Paradoxalement, plus elles sont irréelles (le porte-monnaie se trouve dans sa poche, il n'est pas en retard parce qu'on ne travaille pas ce jour-là), plus elles sont improbables (que le plateau se renverse *justement* sur lui, que ce fut *justement* lui qui cogne contre un poteau), plus il est évident pour leur patient que chacune, *à fortiori* leur série, sort du domaine de l'accidentel pour entrer dans celui du nécessaire.

Le fatalisme semble cependant plus réconfortant que l'absurde. Si la « sagesse » finale de Ion Popescu est inutile pour ce qui est du déroulement des événements, inévitables, bien que dysphorique (découvrant que le principe est celui « du mal en pis »), elle conduit à un *modus patiendi* apprécié comme la seule attitude convenable. Ion Popescu acquiert une supériorité pascalienne de la compréhension sur l'univers destructeur: chaque fait nouveau lui donne non seulement la satisfaction d'avoir épuisé un nouvel élément de la série, mais surtout celle d'avoir vérifié son modèle et de voir confirmer ses prévisions. Mais en tout premier lieu il acquiert une méthode pratique: « j'ai bien compris que mes ahans étaient vains. On ne peut pas lutter contre la malchance qui vous poursuit de près. On doit se soumettre à ses caprices, se faire tout petit et se résigner. » Peu glorieuse, ironisée même en expression, *en fait* la solution de Ion Popescu semble non seulement acceptable, mais bien préférable à celle de Remus Lunceanu *(Le Calvaire):* Le crescendo des désillusions s'amplifie à mesure que le personnage essaie de les éviter et de réaliser ses désirs: « à toujours penser à choisir la meilleure voie, j'ai fini par prendre toujours des sentiers malchanceux » (d'autres personnages aussi se trouvent dans l'impasse pour avoir voulu choisir — par exemple Ana, de *Ion* —, tandis que tous ceux qui se plient aux événements — Laura Herdelea du même roman — se voient en général récompensés). S'il avait été plus passif vis-à-vis des événements inévitables, s'il les avait acceptés sans se débattre inutilement, s'il n'avait pas « hésité » sans cesse avant de décider certaines actions qu'il ne peut réaliser ou bien qui se réalisent toutes seules, Remus Lunceanu aurait été plus actif et plus efficace dans les limites de ce qu'il lui était possible de faire (« Tout ce que je serais ou ne serais pas vient d'un simple 'si' . . . C'est d'un ' si' que dépend le sort d'un homme »).

Évidemment, on peut se demander dans quelle mesure toutes ces éventualités ne sont au fond que des illusions rétrospectives (alors qu'en réalité le sort « a été joué depuis longtemps »), illusions par l'intermédiaire desquelles le personnage cherche à revendiquer au moins la dignité de la responsabilité. En général, il est évident aussi bien pour les intéressés que pour leur entourage que la responsabilité est peu compatible avec l'univers du *fatum*. Solomia, l'assassine des deux vieillards du roman *Amindoi* n'est pas plus cou-

pable de ce qu'elle accomplit que de ce qu'elle subit. Le meurtre s'insère tout « naturellement » dans la suite ouverte par la maladie du bien-aimé de Solomia et continuée par la mort de celui-ci, puis par sa propre mort, suite dont l'héroïne elle-même formule la logique: « tout est venu comme ça, de mal en pis jusqu'au bout . . . » *(Opere*, 9, p. 427). Imposé d'une part, sur le plan général, par la logique des actions, d'autre part, sur le plan local, par les circonstances, ce meurtre montre très bien dans quelle mesure l'action *se fait.*

Elle se fait en ce sens que, quel que soit le type syntaxique dont elle relève, l'action isolée, particulière, ne dépend pas de l'agent, au contraire, elle le subordonne: elle n'est pas calculée, voulue et ne suit pas le modèle rationaliste projet-réalisation, tel que la théorie de l'action et la narratologie la conçoivent; elle ne préexiste pas dans l'intention de l'agent, mais se produit dans un présent. Solomia ne vient pas avec l'intention de tuer la prêteuse, tout *advient:* elle demande la restitution du collier en or, l'autre refuse et se fâche, Solomia se sent *à son tour* saisie par une colère terrible (« je ne sais ce que j'avais, mais je voyais rouge . . . »), l'autre entre en fureur et veut la mettre dehors, Solomia la pousse à son tour et tombe, etc. et ainsi « *de fil en aiguille* » le crime a lieu (c'est exactement de la même manière que se passe la dispute entre Miron Iuga et Trifon Guju). Il n'y a pas au fond une action mais une interaction et les personnages *réagissent* plutôt qu'ils n'agissent. Les faits ne se conforment pas à un projet préalable, ils se forment au cours d'un processus et par répercussion. Ce qui est intéressant aussi c'est que, à la différence du modèle anthropocentriste qui conçoit l'action comme une performance dépendant, nécessairement, d'une compétence antérieure, dans ce modèle *pragma-centriste* la compétence du sujet se constitue dans le cadre de l'action et par elle. Innocente et faible, comme le texte le souligne, Solomia semble peu « douée » pour l'assassinat, aussi ne la croit-on pas au moment où elle avoue. Elle n'était pas venue chez l'usurière avec la volonté de la tuer (« Est-ce que je savais, moi, quand je suis allée, ce qui se passerait? » — p. 432), mais les circonstances la lui donnent et, loin d'être commis par imprudence, le meurtre donne l'impression, comme le juge le remarque, que la criminelle « avait voulu tuer à tout prix ». Elle n'a pas la science de le faire, mais deux fils de fer aperçus par hasard lui montreront comment procéder. Pour ce qui est du pouvoir, physique et moral, d'accomplir un pareil geste, il semble reposer d'autant plus sur les circonstances qui le suscitent qu'il existe chez plusieurs personnes — par exemple, chez tous les suspects du roman —, mais reste à l'état latent. Citons comme dernier exemple le suicide de Solomia, significatif pour la manière dont l'action est au fond le résultat du contexte actionnel et, surtout, pour la manière évidente dont — peu réaliste — elle est en dernière instance le résultat du contexte scriptural: envahie par des pensées obscures, Solomia devient cependant consciente d'un « remords étrange » qui « lui perçait le cœur comme une aiguille épointée » (comparaison *réalisée* par la suite), elle se pigue le doigt à une épingle à cheveux oubliée par la gardienne « entend son cœur frapper contre la poitrine tel un poisson qui a avalé l'hameçon », se souvient de l'épingle, la redresse « comme si elle avait horreur de sa ressemblance avec le fil de fer du crime » et finalement s'en perce le cœur.

3. Mais il semblerait qu'il n'en est pas toujours ainsi et qu'il y a des personnages volontaires comme Ion et Pahonțu, qui se proposent un but précis et le poursuivent avec ténacité et patience, en mettant en jeu, afin de le réaliser, une somme de stratégies reposant sur le savoir (tromperie, persuasion) et le pouvoir (menace, manipulation, contrainte, etc.). À ces personnages il n'arrive plus telle ou telle chose, ils ne se contentent pas de réagir, sans le vouloir, au stimulus, ils agissent d'une minière délibérée et concertée, en se faisant du but poursuivi une véritable monomanie balzacienne.

Bien qu'ils existent, les moments de déroute sont rares (« Ion lui-même vivait dans un trouble si étrange qu'il ne se rendait presque plus compte de ce qu'il voulait et où il voulait arriver » — *Opere*, 4, p. 254). Quoique le personnage ne maîtrise pas sa volonté aussi absolument que les autres se l'imaginent, la force de celle-ci ne fait que croître (« Pahonțu . . . sentait que les événements se précipitaient autour de lui alors qu'il rêvait, incapable d'agir. Il avait la réputation d'un homme à la volonté d'acier. Beaucoup, surtout ses anciens amis, le tenaient pour un arriviste sans scrupules, qui travaille froidement et calcule, avec une ténacité inébranlable. En fait sa volonté travaillait toujours dans le subconscient, sans qu'il lui prêtât son concours . . . dès qu'il se réveillait de la

contemplation, tout restait au hasard. L'instinct seul, la volonté mystique le guidaient vers sa destinée » — *Opere*, 10, p. 247). Seulement, si une volonté inébranlable fait poursuivre à de pareils personnages un but précis, dès qu'ils l'ont atteint ou dès que sa réalisation est sûre, une autre volonté apparaît. Contraire à la première ou, de toute façon, très différente, elle pousse le personnage dans une tout autre direction. La logique des actions semble reposer dans ce cas sur le principe de la *conversion:* une passion remplace une autre, d'une manière brusque et presque immotivée, et le personnage se re-fait, en renonçant facilement au moi qu'il s'était forgé antérieurement, en acceptant de perdre tout ce qu'il avait acquis (biens, situation, famille, réputation) pour poursuivre, avec autant de ferveur, un nouveau but. L'arrivisme dont parle la critique semble incompatible avec *le trajet d'ensemble* de ces personnages, surtout avec leur signification profonde.

L'incapacité d'« arriver » et de s'arrêter quelque part n'est pas due à un accident de parcours, elle tient à la condition humaine: l'homme est « un pont et un sans but », il est « un passage » *(Ainsi parla Zarathoustra)*, disait l'épigraphe du roman *Le Gorille*. Si, pour le XVIe siècle, découvreur de l'univers infini, le centre est partout, la circonférence nulle part, pour notre siècle, découvreur de l'action infinie, il n'y a que des points de départ, d'arrivée nulle part: « C'est toujours quand on pense qu'on a le mieux réussi qu'on se retrouve au point de départ » *(Ion*, p. 518). Les personnages de Rebreanu vivent dysphoriquement « cet éternel retour » en ne voyant en lui qu'une absurde — avant la lettre ! — agitation (« l'inutilité de ses efforts pénibles ». — *Idem*, p. 427), qu'un va-et-vient monotone ou « le dur labeur de Sisyphe » *(idem*, p. 326). Mais l'épigraphe citée ci-dessus, qui affirme qu'être « un pont et un sans but » « donne de la grandeur à l'homme » et qu'on peut « aimer chez lui » d'être un pont, aussi bien qu'une note des projets du même roman, peuvent permettre de croire qu'une certaine jubilation nietzschéenne devant l'infini de l'action n'était pas étrangère à l'auteur (« le bonheur atteint n'est plus bonheur. Dynamisme ! Ne s'arrêter à rien » — *Opere*, *9*, p. 614). Les personnages ne pratiquent pas ce dynamisme, ils le subissent. Il leur est imposé par « la marche dynamique de l'action » de la vie, qui les entraîne et les fait *re-* et *ré-agir* lorsqu'ils voulaient s'arrêter ou bien lorsqu'ils voulaient faire autre chose que ce qu'ils sont amenés à faire. De toute façon, il s'exerce en opposition avec les actions antérieures des personnages en question, en les obligeant à se dédire ou à se contredire (« ce que l'âme humaine pétrit et espère dans ses profondeurs, la vie détruit et contredit au-dessus par la marche dynamique de son action » — *Idem*, p. 450). Ainsi esquissé, le conflit pouvait être exploité en double sens — exacerbation ou désamorçage — et il est intéressant de voir que c'est cette dernière voie que choisit Rebreanu, comme il arrive fréquemment d'ailleurs dans notre espace culturel. D'un côté le conflit reste extérieur, c'est une « dispute avec le monde » qui ne provoque pas de drames de volonté: le personnage renonce facilement à la valeur poursuivie antérieurement, la remplaçant par une autre, opposée, proposée par la vie, valeur qu'il fait sienne et désire aussi ardemment qu'il avait désiré la première. *Le Gorille* n'est « une sorte de *Cid* moderne », comme l'affirmait son auteur dans une interview *(Opere*, *10*, p. 475), que du point de vue thématique (« la politique » et « l'amour ») et non en ce qui concerne le combat du personnage avec lui-même. Évidemment, il y a des cas où les valeurs imposées restent étrangères et inauthentiques, mais cela provoque plutôt l'*aboulie* que la discorde intérieure (« il vaut mieux que je dorme et que je laisse passer sur moi les événements, à leur gré » — *La Forêt des pendus*, p. 294).

D'autre part, cette dispute avec le monde, qui évite au personnage le déchirement intérieur et justifie à ses propres yeux et aux yeux des autres les changements et les compromis, s'estompe à cause de l'hétérogénéité des partenaires. Comment peut-on lutter contre la vie (la malchance, le moment néfaste, le sort)? L'affrontement ne peut avoir lieu faute d'une commune mesure: « rien n'est moins logique que la vie », donc tous ses événements entrent dans la catégorie de l'accidentel et, ne pouvant être ni contrecarrés ni compris, restent absurdes; ou bien, au contraire, beaucoup plus souvent on considère que la logique de la vie est implacable, par conséquent les événements relèvent de la nécessité et il est inutile de les prévoir ou comprendre du moment qu'ils sont fatals. Le manque d'opposition s'auto-justifie encore par la disproportion des capacités d'intervention des deux agents (« Qu'est-ce qu'il signifie, avec ses craintes et ses espoirs,

avec toute sa vie, par rapport au tourbillon vertigineux de la grande vie? Moins qu'un grain de sable que le hasard jette d'ici là » — *Ion*, p. 383; « Comme si l'homme, fier et confiant dans ses forces, était un jouet ou moins encore entre les mains d'un mystérieux et terrible être souverain » — *Idem*, p. 460). Distribué *a priori* et irrévocablement dans son rôle, le *patient* ne peut, par définition, que se soumettre: il se dit et se persuade que, dans tout ce qu'il entreprend, il doit tenir compte de sa condition fondamentale. Il doit éviter « tout conflit avec la vie », recevoir tout ce qu'elle lui donne et lui donner tout ce qu'elle demande, en adoptant son sens et en s'y adaptant continuellement. Que l'action de la vie lui semble dirigée contre lui (la vie comme « destructrice » des illusions est un leitmotiv chez Rebreanu), qu'elle soit sans but et illogique ou bien qu'elle ait un but et une logique inconnus, il croit que la meilleure attitude, non seulement dans ce qu'il fait, mais aussi dans ce qu'il subit, est la docilité. Il l'adopte d'ailleurs facilement (ou peut-être la démonstration n'avait-elle d'autre sens que de la justifier !), en s'efforçant d'ignorer la moquerie (« la vie entière qui s'était toujours moquée de lui . . . » — *Ion*, p. 326) et « l'inutilité des efforts harassants »: « Qu'est-ce que ça me fait, à moi, d'où je viens et ce qui sera demain? C'est une idiotie de se torturer avec des questions sans fin . . . On doit aller là où la vie vous conduit, on doit faire ce qu'elle vous ordonne de faire ! Il n'y a que les fous qui veulent arrêter sa marche, la détourner de son chemin, s'opposer à la grande volonté unique et multiple à l'infini, aveugle et qui cependant poursuit un but sûr, inconnu de l'infime intelligence humaine . . . La vie seule sait ce qu'elle veut ou, peut-être, parce qu'elle-même n'en sait rien, je crois qu'elle sait . . . il est bon qu'elle aille où elle va, parce qu'elle avance toujours, au-delà des précipices, au-delà des montagnes, toujours en avant » (*Idem*, p. 320)

4. La conversion s'opérait, conformément au principe présenté ci-dessus, en succession, qu'elle fût unique, entre deux étapes d'actions (Ion, Pahonțu, Apostol Bologa), ou bien multiple, entre plusieurs actions ponctuelles, donnant au personnage (par exemple à Zaharia Herdelea) une évolution en zigzag, humiliante en proportion du nombre de ses démentis et contradictions. Mais la logique de l'action narrative connaît aussi, chez Rebreanu, le principe de la *conversion simultanée:* le sujet fait exactement le contraire de ce qu'il pense et croit faire. En essayant par exemple d'empêcher l'extinction de sa lignée au moyen d'un mariage bénéfique, le vieux Faranga la réalise, poussant son fils à faire un mariage fatal: de même, en essayant de sauver son fils dans une clinique psychiatrique, il le condamne définitivement, parce qu'au lieu du calme et du silence dont sa maladie aurait eu besoin pour s'apaiser, il est poussé à l'introspection. Dans le roman *Ciuleandra*, la prédétermination ne relève pas, comme on l'a affirmé, d'une « logique du vivant », de l'hérédité, et ne se rattache pas au naturalisme, mais plutôt à l'existentialisme, parce qu'elle relève d'une logique de l'action, de la fatalité. Un mécanisme tragique par son caractère implacable et par la précision mathématique avec laquelle il contrevient au désir et à l'effort régit la combinatoire des actions. Il réalise ce que le personnage veut éviter, accomplit ce dont il a peur (« on n'échappe pas à ce que l'on craint », dit un proverbe roumain), en imposant toujours un trajet en cercle: pour ne pas se trouver dans une situation considérée comme défavorable, le personnage entreprend une série d'actions au terme desquelles il se trouvera invariablement dans la situation en question. Aidé, plus que le protagoniste, à comprendre que le périple est un circuit (par un découpage narratif fréquent chez Rebreanu, par lequel la scène finale répète la scène initiale), le lecteur se rend alors compte que chaque action d'éloignement rapprochait en même temps du point de départ. La nouvelle *Cumpăna dreptății* (« La Balance de la justice », 1923) est en ce sens particulièrement significative: craignant d'être trompé par l'avocat Miliță Dogaru qui ne voulait pas acquitter sa dette, Șulăm, vendeur ambulant de pétrole. ne veut plus lui donner la marchandise, s'énerve et commence à crier jusqu'à ce que l'autre le batte et le mette à la porte; en chemin, il rencontre l'instituteur, qui le pousse à chercher justice et le conduit chez l'avocat Iosipovici; comme celui-ci ne veut pas dresser une plainte contre son puissant collègue, le vendeur se met de nouveau à crier, il est de nouveau battu et mis à la porte; la situation se répète chez le juge de paix et le pauvre vendeur est arrêté; survenu à ce moment-là, Miliță Dogaru intervient auprès du juge: pardonné, le ven-

deur remercie son bienfaiteur, « les yeux pleins de larmes de gratitude » et va chez lui pour y laisser le pétrole. La logique des faits tend d'une part à la progression géométrique (de mal en pis, jusqu'au bout), d'autre part à la conversion simultanée (en pensant améliorer sa situation, le vendeur la déprécie à tous les coups et en voulant éviter d'être la victime possible de l'avocat, il devient la victime réelle de plusieurs personnes). Le lecteur, cependant, n'a pas de compassion pour lui, parce que, implicitement, on lui enseigne de ne pas s'intéresser à l'individu, car « les individus sont insignifiants » *(Ion*, p. 532*)*), mais à la cohérence de l'ensemble.

DOLORES TOMA

Prélude au chef-d'oeuvre

Avant la parution du roman *Ion* (1920), l'un des chefs-d'œuvre de la littérature roumaine, Liviu Rebreanu avait publié quelques volumes de nouvelles — *Frămîntări* (« Inquiétudes », 1912), *Mărturisire* (« Confession », 1916), *Golanii* (« Les Voyous », 1916), *Răfuiala* (« Le Règlement des comptes », 1919), *Calvarul* (« Le Calvaire », 1919), etc. — qui, à eux seuls devaient confirmer un auteur hors pair. Mais le succès de son premier roman, auquel succédèrent *Pădurea spînzuraților* (« La Forêt des pendus »), *Răscoala* (« La Révolte »), *Ciuleandra, Adam și Eva* (« Adam et Ève »), fut à tel point retentissant que, pour une grande partie de la critique, le roman *Ion* demeure le véritable acte de naissance de l'écrivain. Parallèlement à ses romans, Liviu Rebreanu continua d'écrire de la prose courte, mais son exceptionnelle œuvre romanesque eut sur cette prose un effet bizarre. D'une part, les nouvelles et les récits ne retinrent véritablement l'attention de la critique qu'au moment où le prestige du romancier se répercuta sur eux; d'autre part, les nouvelles et les récits furent considérés soit comme des préliminaires, soit comme des ouvrages adjacents au « corpus » de romans. Il est vrai que certains motifs, personnages, circonstances ou types de conflits sont préfigurés dans les nouvelles. Mais il est tout aussi vrai que la prose courte de Rebreanu mérite d'être examinée en soi, comme une création autonome. C'est à travers cette méthode tenant compte d'un double centre d'intérêt — anticipation de la production romanesque et en même temps univers esthétique indépendant — que nous allons examiner les récits et les nouvelles de Rebreanu. L'analyse sera donc synchronique — axée sur les typologies, les personnages, les conflits —, mais jalonnée aussi par quelques repères diachroniques.

Un important groupe de nouvelles — dispersées en divers volumes et ordonnées par nous autour du thème respectif — fut inspiré à l'écrivain par la première guerre mondiale, pendant laquelle les Transylvains eurent une situation spéciale, étant parfois obligés de combattre leurs propres frères d'au-delà des Carpates. Ce sont là les circonstances où évolue le personnage principal de la nouvelle *Catastrofă* (« La Catastrophe », 1919) du volume *Calvarul* (« Le Calvaire »). L'avocat David Pop, un Transylvain incorporé dans l'armée de la double monarchie d'Autriche-Hongrie, est transféré, après avoir combattu sur les fronts serbe, polonais, ruthène et italien, sur le front roumain. À partir de ce moment se déclenche pour lui une dramatique crise spirituelle déterminée par le combat que se livrent dans son cœur son devoir de soldat et la conscience nationale de l'individu appartenant à un peuple subjugué que ses frères luttent pour libérer. Certains de ses confrères optèrent franchement dans un sens ou dans l'autre. Alex Candele décida de déserter, Emil Oprișor — d'accomplir son devoir conformément au serment prêté au sein de l'armée d'Autriche-Hongrie. Dosant avec art les effets dramatiques et les contrastes, Liviu Rebreanu laisse son héros réfléchir à cette situation, cependant que la mitrailleuse du groupe qu'il commandait tue trois cent soldats roumains. Lorsqu'il se rend compte de ce qu'il est en train de faire, il est trop tard. Entouré par les Roumains, il invoque l'argument de la fraternité, on lui tire dessus et on l'injurie: « David sentit un coup dans les

côtes et immédiatement après une brûlure aiguë. Il chancela. Sur la nuque la pression de la main cessa et il s'écroula sur le canon brûlant de la mitrailleuse, l'embrassant comme une maîtresse. Rien cependant ne lui faisait mal. Sa tête pendait lourde de côté. Le sourire fatigué, avec lequel il avait accueilli l'officier barbu, flottait encore sur ses lèvres. Ses paupières étaient comme de plomb et pourtant il ne pouvait les fermer. Il se rendait compte qu'il se mourait et s'en réjouissait. Désormais, tout devoir prenait fin, tout prenait fin. Il sentait une grande délivrance et aurait voulu avoir seulement la force de crier à haute voix que le devoir avait pris fin. Il s'efforça de se lever, mais il n'y parvint pas. De sa gorge jaillit un gémissement étouffé:

— Frère . . . Roumain . . .

L'adjudant entendit ses mots et se retourna sauvagement.

— Tu nous tues cinq heures durant avec la mitrailleuse, et maintenant tu te dis frère ! . . . Que le diable t'emporte, crève donc comme un chien que tu es ! ».

La nouvelle est remarquable; pourtant elle ne s'est pas imposé par son indubitable valeur, par son originalité, mais bien plutôt parce que David Pop et sa crise de conscience préfiguraient Apostol Bologa du roman d'analyse psychologique *Pădurea spînzuraţilor* (1922). La nouvelle *Iţic Ştrul, dezertor* (« Iţic Ştrul, déserteur ») — parue d'abord dans un périodique, comme la plupart des nouvelles de Rebreanu, et ensuite dans le volume *Norocul* (« La Chance », 1921) — présente elle aussi quelque points communs avec ce roman, par le dilemme proposé et la solution adoptée, celle du suicide. Craintif et humble dans sa vie quotidienne, le héros s'avère dans la guerre contre l'Autriche-Hongrie un combattant courageux et un bon camarade. Poursuivi avec haine par un officier et obligé de déserter afin de sauver sa vie, Iţic refuse cette alternative et se pend. Dans ce cas aussi, l'auteur témoigne de son savoir de créer des situations-limites, de son sens du tragique et de ses dons de fin analyste des états psychologiques troubles, obscurs, douloureux. Non moins intéressante est la nouvelle *Calvarul* du volume homonyme.

La nouvelle décrit minutieusement — c'est un véritable film des processus et des réactions intimes — les anxiétés et la situation sans issue d'un Transylvain resté dans le Bucarest temporairement occupé par les troupes de l'Allemagne et de l'Autriche-Hongrie. Suspecté à la fin de la guerre d'avoir collaboré avec l'ennemi — bien qu'il eût refusé tout compromis et eût vécu, de ce fait, dans une terreur constante —, le héros s'effondre psychiquement sous le choc et se suicide. La nouvelle est plutôt un micro-roman où l'auteur décrit non seulement les tribulations du héros-narrateur, mais aussi l'atmosphère déshumanisante de terreur instaurée par les occupants. *Războiul* (« La Guerre ») et *Vremuri războinice* (« Temps de guerre »), publiées dans la revue « *Universul literar* » (1914) et parues dans un volume posthume, sont plutôt des ébauches sur le thème de la guerre. Digne d'être mentionnée demeure seulement *Hora morţii* (« La Ronde de la mort ») du volume *Golanii* (1916). L'évolution du récit est sobre, impressionnante par son austérité dramatique. Partis ensemble à la guerre, Haramu et Boroiu sont des personnages différents aussi bien comme psychologie que comme comportement. Le premier, un paysan riche qui avait pris la fiancée de Boroiu, est angoissé et a des pressentiments sombres, cependant que le second attend la mort de Haramu pour épouser Ileana, son ancienne bien-aimée. L'écrivain sait admirablement rendre la tension spirituelle refoulée des héros, leur mutuelle suspicion. Une destinée néfaste met fin cependant au conflit des deux rivaux, qui meurent presque simultanément. Une balle frappe mortellement Haramu dans le dos et, avant même de s'en rendre compte, Boroiu est, lui aussi, tué par une balle reçue dans la poitrine. La révolte de Boroiu avant d'expirer témoigne, une fois encore, de l'extraordinaire sens du tragique de Rebreanu, qui sera pleinement mis en valeur dans *Ion* et dans *Răscoala:* « Il semble que j'ai eu peur, se dit-il songeur et brusquement une colère violente le gagna: Je ne veux pas ! Je ne veux pas ! Je ne veux pas ! Il essaya de saisir son fusil, de viser . . . Mais il sentit comme un coup de couteau dans la poitrine. Qui m'a frappé? La balle? . . . Je ne veux pas ! Je ne veux pas ! Il se raidit et tâcha de rassembler toutes ses forces, comme s'il luttait contre un impitoyable ennemi, et, faisant un effort extraordinaire, parvint à tirer. Il entendit nettement le coup du fusil et immédiatement un tintement joyeux dans l'oreille droite.

— Je meurs... pensa Boroiu tandis que tout s'assombrissait devant ses yeux. Et Haramu n'est peut-être pas mort... Peut-être. »

Une autre série de nouvelles a comme thème des épisodes typiques de la vie du village. Stylisées ou amplifiées, presque toutes entrent dans la structure des romans *Ion* et *Răscoala*. Dans *Răfuiala*, Toma Sotru, paysan riche, marié avec la belle Rafila, l'ancienne bien-aimée de Tănase Ursu, étrangle ce dernier par jalousie, soupçonnant sa femme de l'aimer encore. Le roman *Ion* se termine par une scène semblable (le crime y est cependant autrement accompli). De même, *Vrăjmașii* (« Les Ennemis »), *Idilă la țară* (« Idylle à la campagne ») et *Talerii* (« Les Thalers ») présentent des personnages et des événements qu'on retrouve plus ou moins modifiés dans *Ion*, le plus apprécié des romans de Rebreanu. On pourrait dire qu'une partie de ses nouvelles et récits constitue le réservoir où le grand fleuve romanesque puise ses eaux. De toutes ses nouvelles, la plus accomplie nous semble *Proștii* (« Les Sots »), rappelant l'univers tchékhovien, et dont on retrouve, dans une forme modifiée, les circonstances dans le roman *Răscoala*.

Relevant encore plus de l'art tchékhovien dans l'observation de la vie des humbles, il convient de mentionner les récits et les nouvelles à thème citadin, localisés de préférence dans l'univers tragi-comique des petits employés et commerçants. *Ocrotitorul* (« Le Protecteur ») en est la plus représentative. Le héros en est un huissier qui a à sa charge une nombreuse famille et qui est constamment terrorisé et menacé d'être congédié par son chef. Magistrale y est l'analyse des états par lesquels passe le héros qu'une circonstance banale plonge dans un monde d'illusions: en effet, après avoir touché une somme d'argent, le chef lui serre la main dans la rue dans un moment d'effusion et le petit employé ravi, y voit un espoir de promotion. Ce rêve se dissipera brutalement le lendemain, lorsque furieux d'avoir perdu au jeu au cours de la nuit, le chef le congédie sous le prétexte qu'il n'a pas épousseté son bureau. Un chef-d'œuvre parmi les nouvelles de ce groupe est *Cumpăna dreptății* (« La Balance de la justice »). Un marchand ambulant de pétrole lampant d'une petite ville de province est giflé par les deux avocats de la ville, à la suite d'une explosion de révolte, légitime d'ailleurs, et se voit arrêter pour avoir réclamé son dû, le paiement du pétrole, et la punition de ceux qui l'avaient outragé. Mais, au moment où l'un des deux avocats, Miliță Dogaru, lui pardonne et intervient pour qu'il soit élargi, il oublie tout et se montre heureux et plein de reconnaissance. Le final de la nouvelle est exemplaire pour l'art du récit: « Eh bien, mon cher, lui dit gravement le greffier, Monsieur le juge a eu cette fois la bonté de te pardonner, bien que tu aies mérité d'être jeté en prison vu ton insolence... Tu as eu de la chance, car monsieur Miliță est venu en personne intervenir pour toi, sinon... Laisse-le s'en aller, gendarme, qu'il aille au diable !

Șulăm crut d'abord n'avoir pas bien entendu, mais, rencontrant le regard de Dogaru, il comprit et, les yeux noyés de larmes de reconnaissance il balbutia:

— Monsieur Miliță... je vous remercie humblement... que Dieu vous bénisse... car vous avez bon cœur... que Dieu...

— Tu m'as laissé sans pétrole, Șulăm, dit l'avocat avec un sourire ambigu. Va vite, apporte-m'en quelques litres, et dimanche je vais te régler le tout, comme il convient... mais garde-toi bien de me laisser sans pétrole pour ce soir, car si tu y manques on va se fâcher tous les deux...

— Oh, mon Dieu, que non, monsieur Miliță... Moi, vous laisser?... Que Dieu vous bénisse, que Dieu...

Il n'acheva pas sa phrase et sortit en trombe dans la rue. Il se précipita pour prendre ses bidons et, sans regarder à gauche ni à droite, il se rendit tout droit chez l'avocat Dogaru. Lorsqu'il franchit la porte, des gouttes de sueur coulaient sur ses tempes. Il était si heureux qu'il ne sentait plus rien, seules ses lèvres gercées murmuraient plus paisiblement: — Pétrole lampant !... Hé pétrole... Pétrole !... »

D'un caractère plus anecdotique, les nouvelles *Strănutarea* (« L'Éternuement ») et *Norocul* (« La Chance ») témoignent du même art du détail révélateur et du dosage des effets narratifs. Dans la première, Didi, jeune fille des faubourgs, mais ayant fréquenté un pensionnat et nourissant quelques prétentions, va se promener dans le centre de la ville, sur la Calea Victoriei. Dans le tramway elle flirte avec un jeune homme, ancien fonctionnaire, le considérant comme un prétendant possible et souhaité. Mais, par

malchance, elle lui éternue au visage et le jeune homme la quitte sur place. Dans *Noroc ul* il s'agit de nouveau d'un petit employé qui, n'ayant jamais gagné à la loterie, offre son dernier billet à son coiffeur. Mais, coup de théâtre, le billet est cette fois-ci gagnant, cependant que la correction verbale appliquée par sa femme est effrayante. Le récit *Cinema* (« Cinéma ») est une savoureuse parodie; on ne saurait le résumer puisque son charme réside exclusivement dans l'écriture.

Un dernier groupe parmi les nouvelles de Rebreanu est consacré à l'univers marginal des déclassés, à leurs passions violentes, à leurs joies et à leurs souffrances frustes, dont il fait la description crue. Bien qu'elles ne dépassent pas un certain degré du pittoresque et le goût pour les scènes violentes, il convient de mentionner les nouvelles *Golanii* et *Culcuşul* (« Le Gite »), pour l'inédit d'une tranche de vie dévoilée sans fausses inhibitions.

Bien entendu, la prose courte de Liviu Rebreanu comporte une thématique et des registres stylistiques plus variés. Nous n'avons donné ici qu'un aperçu que nous espérons représentatif afin de montrer que l'écrivain est non seulement le plus important romancier de la littérature roumaine, mais aussi un grand nouvelliste.

PAUL DUGNEANU

Dans l'agora

Que Liviu Rebreanu ait été un travailleur d'une extraordinaire endurance est déjà un lieu commun de l'histoire littéraire. Un sens inné et hors pair du devoir et une vitalité peu habituelle ont permis au créateur du roman roumain moderne de remplir tout un rayon de bibliothèque d'œuvres mémorables. Ses confessions, ses notes de travail, son journal (dont les deux premiers volumes viennent de paraître), d'innombrables interviews et feuillets intimes nous l'évoquent dans cette hypostase de scribe acharné, penché sur les pages blanches éclairées par la lumière d'une lampe, en compagnie de cafés et de cigarettes, peinant jours et nuits, nuits et jours, pendant des milliers d'heures, l'esprit agité et effervescent, en lutte héroïque avec les mots. Ai-je dit des jours? Certainement, il y en eut aussi, mais ce furent surtout des nuits, torturantes et obsédantes. « Monsieur Liviu Rebreanu, note un reporter à la suite d'un entretien avec l'auteur de *Ion* dans un numéro du quotidien *Adevărul* de mai 1932, travaille surtout la nuit. » Pourquoi? Le grand écrivain s'explique: « Mes personnages m'apparaissent alors plus clairement définis, plus proches de ma pensée et de mon âme. Le silence du dehors, la lumière pâle de la lampe sur la table et peut-être une ancienne habitude me poussent à écrire après l'heure du crépuscule, et jusqu'à l'aube: entre 8 heures du soir et 8 heures du matin ». Alors comment ne pas souscrire à la conclusion du reporter: « Dans de telles conditions, le travail de l'écrivain ne devrait plus être envié par personne. C'est un travail dantesque . . . »

En effet, c'est bien ainsi que les contemporaines de Rebreanu le voyaient. Une énergie active, un regard sans cesse tourné vers la grande scène de la vie nationale et de la vie du monde, un caractère intègre, qui se consacrait avec ferveur à ses semblables, inébranlable lorsqu'il s'agissait de soutenir de hautes vertus morales et des idéaux généreux. Comme le disait d'ailleurs un de ses confrères lorsque le romancier accomplit ses 50 ans. « Je ne pense pas qu'il existe de grands écrivains, même dans le genre de Rebreanu, qui ne soient pas en premier lieu des hommes dans l'acception supérieure de la parole. L'acte de création passe à travers le sens de l'humanité comme à travers un filtre. L'œuvre créée doit être, par elle-même, un acte de morale intime, de combustion d'une conscience supérieure. C'est pourquoi, dès qu'un créateur réalise une œuvre supérieure, je suis persuadé qu'il est doué aussi de toutes les valeurs humaines et d'une noblesse naturelle, pour être digne de devenir un mythe ».

Cependant, jusqu'au moment où son œuvre l'eût arraché au quotidien et fondu dans le mythe et la postérité, Rebreanu fut non seulement un travailleur nocturne ma-

niant la plume, mais aussi un homme de l'agora. Une présence vivante, active et ferme, qui jugeait des problèmes sociaux et artistiques du jour. Où prenait-il le temps effectif pour satisfaire à cette passion et compréhension de la vie publique? Où puisait-il l'énergie avec laquelle, une fois achevé son labeur de nuit, il s'impliquait en plein jour, totalement, dans la réalité environnante, à tel point qu'il paraissait à un journaliste de son temps uniquement « un homme actuel, c'est-à-dire un homme vivant »? Ceci demeurera, sans doute, une énigme de son existence qui s'est achevée avant qu'il n'accomplit ses 59 ans! Mais ce qui est certain, s'est que cet homme d'une stature gigantesque, à profil de médaille romaine, qui imposait le calme, la jeunesse et l'optimisme, fut, de ce point de vue, « un phénomène parmi les créateurs ».

Jeune encore, il travailla dans les rédactions de journaux, collabora à différentes publications, en dirigea d'autres, fit partie du groupe qui décidait des destins de la Société des Ecrivains Roumains, traduisit des œuvres d'autres littératures, dirigéa le Théâtre National de Bucarest, prit sa part de responsabilité dans la Direction pour l'éducation du peuple, fut directeur général des théâtres et des opéras de Roumanie, voyagea à l'étranger en tant qu'ambassadeur de la culture autochtone, fut membre du PEN-Club, et, vers la fin de sa vie, revêtit le costume d'académicien . . . Ce fut donc, comme cette sommaire énumération nous permet de le déduire, un écrivain dont il est possible de dire, avec Térence: « Homo sum: humani nihil a me alienum puto ». D'où, une présence tranquillisante et digne au milieu des hommes et des événements, bien qu'au fond de son être les nappes phréatiques de sa sensibilité étaient plus d'une fois troubles.

Avant de s'imposer à la conscience du public et de la critique, avec son chef-d'œuvre, le roman *Ion*, en 1920, Rebreanu a mené une vie difficile et harassante, pleine de privations matérielles et morales. Son écriture aussi connut une longue gestation, des échecs et des tâtonnements, avant d'atteindre à la plénitude de l'expression, en faisant le romancier vigoureux, aux racines profondément plantées dans le sol roumain, conscience plénière de l'histoire et du destin de la Roumanie. C'est pourquoi, son devenir artistique est exemplaire pour une foule de raisons. Les tribulations de l'existence ne le brisèrent pas, les détracteurs (qui ne lui furent pas épargnés) ne le désarmèrent pas, les questions de la vie publique de l'entre-deux-guerres ne lui furent jamais indifférentes. Au contraire, se plaçant sur les positions d'un démocratisme foncier, il milita pour élever le niveau culturel de son pays, pour assainir le climat de création, pour un retour à la vraie tradition et pour que la littérature et l'art assument un véritable message humaniste.

Afin de donner une image de la présence de l'écrivain dans la vie publique, nous consignerons quelques moments de son existence agitée, qui se situent entre ses débuts à la revue « Luceafărul » de Sibiu où il publia le récit *Codrea* (1908), et sa mort survenue le 1er septembre 1944, dans sa maison de Valea Mare (dép. d'Argeş). Après avoir traduit des œuvres de Tolstoï, Oscar Wilde, Maxim Gorki et autres, il pénètre dans le monde de la presse bucarestoise (et s'y établit définitivement), en publiant un autre récit dans les « Convorbiri critice » (1909). Il fera bientôt partie du cercle de cette revue, dirigée par le critique Mihail Dragomirescu, qui l'aidera de ses conseils en cette période de son devenir littéraire et en fera son secrétaire de rédaction. Le voilà donc journaliste; il collabore aussi à d'autres publications telles que « Flacăra », « Revista idealistă », « Luceafărul », « Cosînzeana ». Il est ensuite reporter à « Ordinea » et secrétaire de rédaction à « Falanga literară şi artistică ». En 1910—11, il publia, avec le dramaturge Mihail Sorbul, la revue « Scena », tout en continuant ses collaborations à « Ramuri » (1912), à « Almanahul scriitorilor de la noi » (1912), à « Rampa » (1912—13, où il signe regulièrement des chroniques dramatiques), « Viaţa românească » « Adevărul » (des reportages de guerre), « Teatrul », « Universul literar », « Lectura pentru toţi ». Entre 1912—1913, il est aussi secrétaire littéraire au Théâtre National de Craiova, dont le directeur était le prosateur Emil Girleanu. Son premier volume de récits: *Frământări* (« Inquiétudes ») qu'il publie à Orăştie, date de 1912; il fut suivi de plusieurs autres jusqu'en l'année cruciale, 1920, lorsque parut, comme nous l'avons déjà mentionné, le roman *Ion*, couronné du Prix « Năsturel Herescu » attribué par l'Académie roumaine. Après la guerre, il devient le collaborateur assidu, puis le secrétaire de la revue « Sburătorul », où il publia des chroniques de théâtre et des proses courtes, et de son cénacle, dirigé par le critique d'envergure Eugen Lovinescu, de même que de la revue « Luceafărul » (1919—1920), nouvelle série.

Un éditeur lui confie la direction de la collection *Scriitori celebri* (Ecrivains célèbres), lui fournissant ainsi l'occasion de publier, traduire ou préfacer un grand nombre d'œuvres célèbres d'écrivains tels que Costache Negruzzi, Alexandru Odobescu, Ion Creangă, Vasile Alecsandri, Balzac, Dickens, Boccace, Pétrone, Zola, Nietzsche, Mikszáth Kálman, Th. Storm, Washington Irving et Blasco Ibañez. De 1925 à 1934, il est président de la Société des Ecrivains Roumains dont il avait été élu secrétaire en 1914 et vice-président en 1923. En cette qualité, il prend part aux fêtes du Centenaire Henrik Ibsen d'Oslo (1924), aux travaux du Congrès international des écrivains de Berlin de 1926 et à ceux du Congrès des artistes dramatiques de Madrid (1929). Il entreprend d'autres voyages en Italie, en France et en Angleterre. De 1930 à 1931 il dirige le secteur: Direction de l'éducation populaire du Ministère du Travail et de la Protection Sociale. Un an auparavant il avait reçu le Prix national de prose. Il fournit aussi une activité d'animateur littéraire et artistique soutenue par l'intermédiaire de quelques revues qu'il fonde et dirige: « Mişcarea literară » (1924—1925), « Gazeta literară » (1929) et « România literară » (1932—1934), hebdomadaires de critique et information littéraire, artistique et culturelle. En 1933, il devient membre du PEN-Club et il est élu, en 1939, à l'Académie roumaine sur la proposition de son grand confrère, le conteur Mihail Sadoveanu. Il y tient le discours de réception *Éloge du paysan roumain*. De 1940 à 1944 il est directeur du Théâtre National de Bucarest, dont il avait déjà assuré la direction, auparavant, de 1928 à 1930. Cependant, pendant toute cette période, le fondateur du roman roumain ne cessa d'écrire, d'augmenter son œuvre, de publier nombre d'autres livres, d'enrichir le patrimoine littéraire roumain de nombreux ouvrages de valeur.

Une œuvre effectivement gigantesque, créée par un homme qui a brûlé comme une torche vive, à sa table du travail, autant que sur la scène de la vie publique. Il constitue, effectivement, une performance, car il n'existe pas beaucoup d'écrivains qui aient réussi à allier aussi étroitement leur vie à leur œuvre et toutes deux à l'existence sociale, sans accepter aucune dérogation aux commandements d'une vie littéraire et artistique vécue dans la dignité, le respect de l'acte artistique et des valeurs. Liviu Rebreanu a accompli cette performance que la postérité a reconnue et elle l'estime pour cela. En tant que haute instance morale. Sa présence dans la vie publique, dans les différents compartiments de la culture, de la littérature et de l'art fut bénéfique par les initiatives qu'il prit, par les positions qu'il assuma; elle constitua un appui affectif et matériel dans les moments de crise, de torture de l'esprit public: il fut, autrement dit, une instance de la conscience active. Ou, pour reprendre les paroles du remarquable érudit que fut Tudor Vianu: « Rebreanu a donné vie à l'œuvre et l'œuvre à la vie ». Ses confessions, exprimées dans les livres ou disséminées dans d'autres publications, ses pages de journal déjà publiées, les interviews qu'il accorda à différentes occasions, nous le montrent dans la posture d'un écrivain ayant une compréhension féconde des sens de la culture, assumant virilement une position et des credos humanistes, avec un raccord fertile à l'âme nationale qu'il a immortalisée dans ses grandes fresques narratives.

Comme il a écrit aussi pour le théâtre, a souvent assuré les chroniques dramatiques dans différentes publications et s'est trouvé à la direction de plusieurs théâtres, et comme il connaissait le théâtre de l'intérieur (sa femme était actrice), il semble opportun de rappeler que Rebreanu concevait le sens du théâtre dans le cadre de la vie publique. Voici quelques précisions: « Depuis que j'ai été appelé à la direction de Théâtre National, j'ai considéré que cette grande institution d'art et de culture doit être une école dans le sens le plus élevé: pour former le goût artistique des masses, pour perfectionner l'art dramatique roumain et pour les auteurs dramatiques roumains. Par conséquent, je me suis proposé d'y faire jouer uniquement des pièces originales autochtones et d'autres classiques étrangères, les premières servant au développement de la littérature dramatique nationale, les autres à éduquer le goût littéraire et théâtral du public. Pour les jeunes, j'ai organisé des matinées littéraires le dimanche aux prix les plus modiques possibles ». La présence du grand romancier à la direction de cette institution, lui a conféré beaucoup d'éclat. En plus de la grande scène, il en crée une seconde, nommée *Studio*, pour venir en aide aux jeunes auteurs dans leurs premières confrontations avec le public. L'équipe du théâtre réunit des acteurs de tous les âges, jeunes et plus mûrs, qui créèrent une véritable école d'interprétation et de mise en scène, et montè-

rent entre autres des pièces classiques de notre théâtre (V. Alecsandri, I. L. Caragiale, B. Delavrancea, Al. Davila). Ce fut vraiment un bonheur que Liviu Rebreanu ait assumé la direction de notre Théâtre National, l'engageant sur la voie de la modernité, renouvelant le répertoire et présentant des pièces qui fassent réfléchir aux grands problèmes auxquels l'homme se trouve confronté, des pièces éducatives en un mot, et y ajoutant des conférences et des spectacles démonstratifs, des publications et des guides pour les spectateurs et pour promouvoir l'art scénique de valeur.

Le dévouement dont témoignait Liviu Rebreanu à l'égard de la diffusion de l'art était illimité. Il en arriva même, dans une circonstance publique, à affirmer, parlant du métier d'écrivain, du but de l'écriture et de ce que « signifie véritablement se sacrifier pour l'amour de l'œuvre »: « La vraie œuvre d'art ne peut être réalisée que par celui qui se consacre entièrement à l'art. S'il est vrai que l'ingénieur, le professeur, l'avocat, et même l'ouvrier manuel ne cesse d'apprendre, de pratiquer et de se perfectionner pour pouvoir satisfaire à son métier, l'effort permanent est d'autant plus nécessaire de la part de la personne qui, par la création des valeurs d'art, tente de se rapprocher de la création divine ». Rebreanu ne peut concevoir l'art comme « un simple jeu ou une distraction ». Pour lui, « la création artistique est l'expression de l'essence d'une nation, son expression la plus durable sinon éternelle. Ce n'est qu'aux époques de dégénérescence que l'art est devenu bouffonnerie. » Etant donné ses convictions concernant le rapport existant entre la culture et l'âme d'une nation, il était naturel qu'il soutint aussi que: « L'esprit roumain est unique et comprend également le transylvanisme, le moldovénisme, le valachisme ou quelque nom que revêtent les particularismes qui constituent la physionomie spirituelle de notre nation, peut-être la plus unitaire du monde ».

C'est pour cette nation roumaine qu'entendait écrire et militer le prosateur né à Tîrlişua, département de Bistriţa-Năsăud. La littérature doit contenir une énergie intérieure génératrice de vie nouvelle. Une telle littérature « force le lecteur à collaborer en éveillant en lui des vibrations secrètes. Le lecteur devient ainsi participant aux sentiments et aspirations à peine suggérés. » Oeuvrant dans le cadre de la communauté des écrivains ou dans la presse, l'auteur de la *Révolte* était convaincu jusqu'aux tréfonds de son être que seule une œuvre chargée d'un éloquent esprit national pouvait pénétrer dans l'universalité. Une littérature ne peut être connue à l'étranger, soutenait-il, « que par des œuvres représentatives (. . .) vivantes, fortes, intéressantes, qui retiennent l'attention des lecteurs. Nos ennuyeuses productions didacticistes rapporteront tout au plus des sourires ironiques ». Sans tomber dans quelque manichéisme dissolvant et obturateur, Rebreanu n'oubliait pas d'ajouter à une autre occasion: « Il est vrai que la littérature est un miroir de la vie, mais un miroir sélectif, synthétique, dans lequel se révèle l'âme grandiose et éternelle de l'homme et de la nation ».

Il n'est pas difficile de distinguer ici un credo esthétique explicite: le caractère spécifique national et la transfiguration essentialisée de la réalité, ayant accès au général humain, tels sont les éléments sur lesquels peut s'établir une création littéraire authentique. Bien entendu, à condition qu'on ne soit pas dépourvu de talent, et qu'on en ressente la vocation. C'est seulement ainsi que l'auteur est parvenu à thésauriser dans son œuvre la vie spirituelle de tout un peuple. Un programme d'activité, en fait, assumé avec la pleine conscience des responsabilités impliquées et dans le rayon duquel il appelait ses confrères à graviter du moment qu'ils avaient assumé la noble profession d'artistes. Ce n'est donc pas un effet du hasard si, occupant un fauteuil à l'Académie roumaine, il demandait que cette importante institution n'abandonne jamais le rôle pour lequel elle avait été créée, celui d'unifier et de créer une langue littéraire et d'intensifier les études d'histoire roumaine, afin d'être effectivement un pilier de la civilisation. Et, depuis lors déjà, il était d'avis que l'Académie devait embrasser toutes les manifestations de l'esprit roumain, accordant par exemple un plus grand développement à la section scientifique, dans le sens d'englober toutes les disciplines scientifiques, jusqu'aux plus modernes.

Créateur d'une épopée nationale, il a élevé de véritables odes à la terre natale et à son peuple, non seulement dans ses romans et ses contes mais aussi dans une multitude d'articles de presse, conférences, interviews ou interventions orales: « Beaucoup

Victor Rebengiuc dans le rôle principal du film *La Forêt des pendus*, réalisé par Liviu Ciulei (1964)

Ilarion Ciobanu dans le rôle de Petre Petre du film réalisé, d'après le roman *La Révolte*, par Mircea Mureşan (1965)

Ion — La Malédiction de la terre, la malédiction de l'amour,
film réalisé par Mircea Mureşan (1980)

Ştefan Iordache dans le rôle du docteur Ursu du film *Ciuleandra,*
réalisé par Sergiu Nicolaescu (1985)

de savants considèrent la naissance et les débuts du peuple roumain comme une sorte d'énigme ou de miracle, écrivait-il dans un article de 1941 intitulé *La Patrie roumaine.* Seul le paysan roumain, vivant continuellement dans les montagnes ou sur les vastes plaines, peut expliquer ce mystère. Le paysan est le commencement et la fin. C'est seulement pour avoir été un paisible peuple de laboureurs que nous avons pu conserver notre nature et notre glèbe. Lorsque éclatent les grandes tempêtes, les riches, les enrichis de toutes sortes, sont prêts à s'enfuir, ayant la certitude de pouvoir continuer leur train de vie agréable en d'autres pays, d'autres villes. Le paysan ne part pas: ni de gré, ni de force. Il ne peut transporter sa pauvreté nulle part. C'est pourquoi le paysan est la garantie de la terre ancestrale. Pour le paysan roumain la Terre n'est pas objet d'exploitation mais un être vivant qu'il approche avec un étrange sentiment de vénération et de crainte. Il se sent lui-même un produit de cette terre, né comme une plante magique, qui ne peut être détruite ni dans le siècle des siècles. C'est dans cette terre que git le sens même de son existence. C'est pourquoi il a fallu que la destinée de la terre qui nous a enfantés et qui nous nourrit décide aussi notre destinée comme peuple (. . .). Et le résultat? La Roumanie de nos jours et la Dacie de jadis sont des étendues congruentes, non seulement comme notions géographiques, mais aussi comme espaces du roumanisme. De même, la langue roumaine est l'œuvre du paysan. Tout son charme et sa capacité d'expression lui viennent de celui qui l'a créé. En contact permanent avec le monde concret, elle a toujours l'expression, à la fois riche en images et naïve, de l'homme simple, en même temps qu'une pittoresque vigueur. »

Ne nous étonnons donc pas si, dans cette langue pleine de charme, celui qui a peint dans ses livres les sentiments et les aspirations de tout un peuple, rendait — en entrant à l'Académie roumaine, donc aussi une agora ! — un vibrant « hommage au paysan roumain », à la paysannerie qui « est la source du roumanisme pur et éternel », au paysan qui « est le peuple même — l'homme roumain. »

VLADIMIR UDRESCU

Entre des miroirs parallèles

Complexe autant que controversé, le dossier des rapports entre la littérature et le cinéma n'en contient pas moins quelques affirmations généralement valables qui méritent d'être rappelées à nouveau, aujourd'hui et en ce lieu, alors que nous tentons d'embrasser d'un regard large sinon totalisateur, l'œuvre et la vie de Liviu Rebreanu.

Ainsi, si nous considérons le film une *image en mouvement,* de même que nous considérons la littérature, en dépit de toute innovation — *un art de la parole* (la poésie se fait avec des mots, disait Valéry) nous serons d'accord pour admettre que la transposition de certains faits de littérature en langage filmique implique, nécessairement, de repenser, re-structurer tout le « matériel »: action, atmosphère, personnages; lorsque un œil additionnel s'interpose entre le *livre* et le *lecteur-spectateur,* son intervention ne saurait être autrement que créatrice — car porter simplement une œuvre à l'écran ne signifierait qu'une illustration, inévitablement banale, du texte. Cette dernière affirmation ne vise pas à contester *l'importance culturelle* de ce genre de films-illustrations, dont le rôle est de développer le goût pour la lecture, d'attirer le spectateur vers l'univers des fictions supérieures, de familiariser « l'homme de la salle » avec les valeurs de la littérature nationale et universelle; cependant, et ceci et valable pour la plupart des œuvres portées à l'écran, un processus exactement contraire à celui que Roland Barthes désignait comme caractéristique pour l'œuvre d'art a lieu en ce cas: c'est le texte qui commente les images, tandis que les images illustrent le texte.

Pour ce qui est de la « liberté d'adapter » une œuvre littéraire (aussi bien pour la scène que pour l'écran), je pense que c'est la même *intégration consciente dans la dialectique de la nécessité* qui doit intervenir et qui définit, du point de vue marxiste, toute liberté: respect inconditionné pour « *l'esprit* » de l'œuvre, désinvolture — créatrice, si possible —

envers sa « lettre » . . . En cas de réussite, c'est-à-dire lorsque l'histoire écrite devient une histoire visuelle, pleinement réalisée au niveau des vertus expressives de l'image — la transition de la littérature au film se produit au bénéfice des deux arts: le film aura pour spectateurs ceux qui avaient eu le livre, et établira en même temps des prémisses pour que l'œuvre littéraire gagne — parmi ceux qui en prennent connaissance par le film — de nouveaux lecteurs.

On peut dire, d'ailleurs, que le cinéma a signifié pour la littérature la chance d'une confrontation avec soi-même. En offrant l'occasion — unique dans l'histoire du devenir artistique — de visualiser la parole, de transformer la métaphore en image et l'idée en mouvement, le film constitue la tentation suprême pour le prosateur moderne (ou, dans le cas où celui-ci manquerait d'intérêt pour le cinéma, pour de nombreux — très nombreux — d'entre ses lecteurs possibles).

C'est ce qui explique, en grande mesure, le *grand nombre* des œuvres portées à l'écran ainsi que le *succès* remporté par de telles entreprises auprès des catégories les plus diverses de spectateurs (du grand écran ou du petit). Il était donc naturel qu'un prosateur de l'envergure de Rebreanu fut attiré par le cinéma: sa prose, structurellement réaliste, jouissant du privilège — rare parmi les écrivains modernes — de constructions épiques solides — le prédestinait à une « carrière » cinématographique des plus prometteuses.

Il faut le dire d'emblée: dans ses rapports avec le cinéma, Rebreanu fut un privilégié, de son vivant aussi bien qu'après sa mort. De son vivant, parce que — à la différence d'autres écrivains de la même génération et de formation culturelle-artistique similaire — le grand prosateur roumain a eu l'intuition immédiate et exacte du caractère spécifique du nouvel art (comme en témoignent tant de ses déclarations, de même que des passages caractéristiques de son œuvre littéraire. Plus encore: Liviu Rebreanu eut le bonheur de voir l'une de ses œuvres mise à l'écran aussitôt après sa publication, événement peu courant à l'époque, dans l'espace des littératures sud-est-européennes. Pour ce qui est de l'époque posthume, on peut dire que Rebreanu est à l'heure actuelle celui des écrivains roumains qui a été le plus mis à l'écran: sa « filmographie » comprend ses principaux romans, et les films qui en ont été tirés représentent autant de points de repère dans « la brève histoire » de la cinématographie roumaine.

On sait que Liviu Rebreanu a dirigé et qu'il a collaboré à de nombreuses revues littéraires-artistiques (parmi lesquelles *România literară*, dont il fut le directeur et où il accorda un espace important à la chronique cinématographique); de ses nombreuses interventions j'en ai retenu une — à l'appui de la démonstration tentée ici — intitulée *L'Art et le cinéma* (publiée dans le n° 138/1930 de la revue *Cinema)*. Après avoir constaté « . . . le peu d'art véritable que nous offre le cinéma et la grande quantité de "défets" » (remarque encore valable de nos jours), Rebreanu conclut: « Le phénomène est naturel. Si les vieux arts, ayant des traditions de plusieurs millénaires, parviennent à un choix si réduit dans la production courante, à plus forte raison le cinéma, qui cherche encore constamment sa forme spécifique d'expression artistique, ne peut-il que difficilement réaliser des œuvres réellement durables. Cet art nouveau doit découvrir sa voie spécifique, différente de celles du théatre, des arts plastiques, de la musique ou encore de l'architecture. Il ne restera, de beaucoup de milliers de films, qu'un petit nombre pour marquer les étapes de son chemin vers un langage spécifique. » L'intervention de l'écrivain n'avait pas lieu « in abstracto », mais — il est intéressant de le signaler — « . . .pour établir que, dans la poursuite de l'art, du véritable art cinématographique, les efforts roumains ne peuvent pas être inutiles. Quelle que soit la mesure dans laquelle nos moyens techniques et matériels nous aient empêchés de participer à la compétition des peuples pour le nouvel art, je crois que le moment doit venir où nous apporterons aussi la contribution roumaine. Ce que nous n'avons pu et ne pourrons pas faire dans le domaine technique de la cinématographie, nous sera toujours accessible sur le terrain artistique. La partie technique peut être apprise, de même qu'il est possible d'acquérir toute faite la partie matérielle. Celles-ci sont les éléments extérieurs du problème cinématographique sur lequel vient se greffer l'esprit spécifique. Le talent roumain aurait une large possibilité de se manifester dès que ces éléments seraient présentés dans une forme digne. Les écrivains, les artistes, les compositeurs, les metteurs en scène, les opérateurs, les photographes rou-

mains trouveraient certainement les motifs nouveaux qui puissent intégrer un art cinématographique roumain dans le nouvel art de la cinématographie universelle. Ce serait aussi la voie la plus directe pour pouvoir montrer l'âme roumaine au monde entier ».

Je trouve non moins éloquente pour la façon dont Rebreanu entendait l'esprit spécifique de ce nouvel art la citation d'un court fragment de *Ciuleandra* — un fragment où une simple comparaison révèle combien le prosateur était familier des produits de la cinématographie: « Soudain, en un frisson d'effrai, il aperçut, droit devant lui, un jeune homme aux cheveux noirs, un peu ébouriffés, au visage rasé, fin, ovale, aux traits altérés, aux yeux hagards, vêtu d'un frac mais aux manchettes sortant des manches, le plastron froissé et un coin du col relevé jusqu'à l'oreille, comme chez les héros aristocratiques des films américains après une bagarre avec le rival bourgeois ».

L'appel lancé dans *Ciuleandra* n'était pas fortuit: le roman est mis à l'écran, aussitôt après sa parution en 1930, par le cinéaste allemand Martin Berger (deux versions étant réalisées —celle roumaine est aussi le premier film sonore de notre cinématographie). De plus, par le film tiré du même roman en 1985, par Sergiu Nicolaescu, *Ciuleandra* renferme comme entre les deux plats d'un livre toute la filmographie de Liviu Rebreanu jusqu'à ce jour — une filmographie qui, disions-nous, coïncide avec ses romans monumentaux *(La Forêt des pendus* — 1964, sous la direction de Liviu Ciulei, *La Révolte* — 1965 — et *Ion — la malédiction de la terre, la malédiction de l'amour* — 1980, tous deux sous la direction de Mircea Mureşan). Ce n'est pas l'effet du hasard si Liviu Ciulei est le premier réalisateur roumain qui ait abordé la littérature de Rebreanu. Evidemment, considérée à la lumière de l'évolution ultérieure de la cinématographie roumaine, la démarche de l'illustre homme de théâtre peut sembler naturelle — mais elle était naturelle aussi au moment où elle s'est produite: elle mettait le point final à tout un cycle de recherches, marquant la transition de l'âge des accumulations insaisisables, sporadiques à l'âge annonciateur d'une maturation attendue du langage filmique tel qu'on le trouve dans notre nouvelle cinématographie. Comme le montre aussi George Littera dans une remarquable étude consacrée au cinéaste, « . . . Ciulei démontre du premier coup une intuition précise du langage cinématographique (. . .). Conservant les lignes de force du roman, s'enrichissant aussi de suggestions récoltées dans d'autres écrits de l'auteur, embrassant la matière du livre à partir d'une large perspective philosophique, la remodelant et la filtrant à travers notre sensibilité actuelle et refusant ainsi une vision archéologique, restant fidèle au monde de Rebreanu et le considérant pourtant avec un certain recul, la lecture que nous propose Ciulei est intéressante . . . Le timbre particulier que ce film vient affirmer dans l'ensemble, encore non-diversifié ou très timidement différencié, de notre cinéma est déterminé en grande partie par les impulsions qui président à l'acte même de la lecture par le cinéaste, par sa tendance à l'ordonnance géométrique de la matière prise en main, au développement polyphonique du thème. Rien n'explique mieux cette aspiration de Ciulei à la rigueur et à l'équilibre classique que la structure profonde du film. En dépit de l'impression de prolixité qu'elle peut laisser, *La Forêt des pendus* possède une construction intérieure d'une rigueur et d'une pureté rarement trouvées dans nos films et qui découlent de la précision géométrique avec laquelle sont disposés les motifs, les thèmes, de la construction de toute une architecture de rapports significatifs, hautement symboliques, dont le centre de gravité est invariablement le héros capital Apostol Bologa ».

Considérée comme une « hypostase réflexive » de la littérature « cinématographiée » de Liviu Rebreanu, *La Forêt des pendus* s'avère être l'œuvre d'un cinéaste qui maîtrise souverainement le rythme cinématographique et lui fait exprimer la vie unique, singulière de l'œuvre.

Malheureusement, comme on l'a observé, après la *Forêt des pendus*, film qui remporta au Festival de Cannes de 1965 *le prix de mise en scène*, Ciulei abandonnait le cinéma, probablement pour toujours, pour se consacrer exclusivement et, semble-t-il définitivement, au théâtre.

Paru un an seulement après la *Forêt des pendus* et récompensé à son tour à Cannes — avec *le prix pour l'Opera prima*, bien que le réalisateur en fût déjà à son deuxième film — *La Révolte* conserve le ton objectif du roman d'où il est tiré. La structure « circulaire » du scénario — les panoramas au ralenti du pré-générique et le travelling

de poursuite de l'enfant à la fin, de nouveau sur la plaine, parmi les morts — et le couplage en contrepoint (sans la suggestion d'un contraste obligatoirement symbolique) pourrait donner l'impression que le film du réalisateur Mircea Mureşan se tient dans l'ombre, même magnifique, de l'œuvre dont il s'inspire. L'obsession fondamentale des héros du livre — la terre — trouve toutefois dans le film des expressions variées: au niveau de l'objet, d'ordre narratif, stylistique. La terre revendique en premier lieu sa fonction sémantique de corollaire: c'est de la terre que parlent tous les personnages, les boyards aussi bien que les veuves ou les fous. L'objectif découvre dans les champs la silhouette nocturne, cadavérique du boyard Iuga; Petre serre une poignée de terre dans sa main avec un mouvement d'une invraisemblable tendresse; en venant à Bucarest, les paysans d'Amara apportent à Nadina un sac de terre pour l'attendrir etc.

L'accent de modernité de la narration apparaît dans la tentative de dédramatisation, ainsi que dans le mode d'harmonisation du conflit. On y décèle une tendance qui s'inscrit dans la note nationale de l'art roumain et qui consiste à rapporter l'homme à la nature. Basant sa narration sur une articulation flexible, qui annexe des épisodes-satellites, illustrant un pathétisme non-dissimulé, le film s'adjuge aussi la dimension documentaire d'une chronique: les distances de l'individu à la collectivité sont minimes, parfois même inexistantes, et la vie particulière des personnages paysans n'est conçue que dans la perspective du conflt imminent. En même temps, les tribulations sentimentales ou les obsessions rattachées à l'état critique des rapports entre boyards et villageois n'ont d'autre règle que la condition des terres.

Après un intervalle d'une quinzaine d'années, Mircea Mureşan revient à la littérature de Rebreanu en portant à l'écran son roman *Ion*. Le film a été initialement intitulé *La malédiction de la terre — la malédiction de l'amour*, dans une tentative (peu inspirée à mon avis) de « pathétiser » et, aussi, de réunir les titres des deux parties du roman: *La Voix de la Terre* et *La Voix de l'Amour*. Le modeste succès de public obtenu dans les premiers mois de diffusion détermina toutefois les auteurs à mettre aussi le titre du roman en tête du titre initial. A tout bien prendre, le film n'est pas un fiasco — et ses mérites culturels ne sont pas contestables. Au cours de près de trois heures de projection, le spectateur prend connaissance du monde d'un village transylvain du début du siècle — monde « tiré » d'un roman qui, par l'ampleur de la vision et la force des caractères s'avère nettement supérieur à une œuvre similaire, honorée d'un prix Nobel de littérature (c'est aux *Paysans* de Reymont que je pense).

« *Ion* est un chef-d'œuvre d'une tranquille grandeur, solennel comme un fleuve américain ». Cette appréciation de G. Călinescu, le grand critique et historien littéraire, semble avaliser aussi l'interprétation cinématographique du roman: le rythme du film est pondéré, naturel — si l'on prend acte de l'intention de présenter une ample fresque de la vie des paysans. Les grands moments de l'existence — la naissance, le mariage, la mort — imposent sur l'écran leur dimension générique, en une ambiance spécifiquement roumaine. Le film rend avec acuité la cérémonie spectaculaire de la vie individuelle; solennels et puissants, les personnages officient au nom d'un sentiment roumain d'acceptation de l'existence avec tout ce que cela implique, de confiance dans la vie éternelle et dans la vie des sentiments. Il est vrai que le mouvement des sentiments se colore parfois, en une pâte qui n'est pas étrangère au ton de fête: avec la signification de glorification de la vie, de la continuité sur une terre héritée pour être gardée et aussi sanctifiée par le travail, les plaisirs, les peines, de même que par les grandes et petites joies de la vie de tous les jours. La conception qui préside au film — nous est-il signalé par l'un de ses commentateurs, le critique et théoricien Ioan Lazăr — tient de la mise en évidence de l'attitude sereine, solaire, en face de l'existence dont il convient de surmonter les vicissitudes au moyen d'une loi morale. C'est la vie qui est le véritable chef-d'œuvre, et le film de Mircea Mureşan cherche à soutenir cette ample ouverture idéatique.

Je disais que *Ciuleandra*, par les deux films réalisés à cinquante cinq ans de distance, contenait comme dans une reliure de livre la filmographie de Liviu Rebreanu jusqu'à ce jour. On sait que le roman s'ouvre sur un meurtre, et le fragment cité auparavant — dans un autre ordre d'idées — fait justement partie de ce « début ». Le crime avait tout simplement disparu dans la première version cinématographique — perdue, mais dont on peut reconstituer grosso modo le scénario grâce aux chroniques du temps. Entraîné dans sa vie de

noceur, Puiu Faranga manque l'occasion de le commettre, Mădălina l'ayant quitté pour retourner dans son village. Rebreanu n'a pas protesté, trouvant l'omission parfaitement cohérente et vraisemblable, et consentant (tacitement tout au moins) à l'« idyllisme » adoptif du cinéaste allemand Martin Berger — qui accusait le rôle corrupteur de la ville et présentait le héros comme une victime des locaux de nuit bucarestois.

Sergiu Nicolaescu, auteur de la « version 85 » du roman (cinématographiquement, bien entendu) commence son film par le meurtre de rigueur — sauf que celui-ci est commis de manière strictement gestuelle, par un personnage qui n'a avec la faute tragique qu'une relation fortuite.

Cependant, dépassant son « début », *Ciuleandra* démontre au cours de son développement une volonté de style (comme aurait dit un spécialiste) tout à fait remarquable chez Sergiu Nicolaescu — un cinéaste soucieux d'anecdotique (parfois totalement accaparé par elle) et indifférent (sinon même « frigide ») à la manière de relater. L'explication en est que, en entreprenant la mise à l'écran du roman bien connu avec l'intention (déclarée) d'en approfondir « le côté social », le cinéaste essaye de promener un regard non seulement personnel, mais personnalisé sur la situation esquissée par l'anecdotique et, en même temps, de mettre cette situation — devenue elle-même un personnage — en une relation fondamentale avec le contexte historique-politique respectif. Du point de vue diégétique, *Ciuleandra* se fonde sur deux espaces — qu'il faut considérer comme autant d'univers de l'expérience humaine: le boudoir de Mădălina et la chambre-cellule où est enfermé le héros après avoir tué. Le metteur en scène a eu l'intuition exacte du va-et-vient existentiel du héros — va-et-vient rendu de manière fort suggestive — entre ces deux espaces révélés progressivement par une accumulation de détails dont le réalisme, en construisant une réalité hallucinatoire, mène au délire. Dans le même ordre d'idées, on pourrait aussi observer que les deux espaces sont filmés dans une manière quelque peu expressioniste, ce qui — par le recours presque excessif aux décors, par l'exacerbation déformante de la lumière — en accentue la valeur symbolique. Le style vers lequel tend le film serait donc un style calme, monumental, fondé sur les qualités picturales et dont la beauté visuelle augmente la profondeur du sens.

Bien qu'elle ait épuisé les principaux titres de la création de Rebreanu (je veux dire *La Révolte*, *Ion* et *la Forêt des pendus)*, la tentative de la transposer à l'écran ne peut aucunement être considérée comme achevée: les nombreuses nouvelles de cet écrivain offrent encore aux cinéastes d'inépuisables sources d'inspiration.

D'autre part, les films déjà tirés de ses romans font que la destinée culturelle-artistique de Liviu Rebreanu ne puisse plus être considérée exclusivement sous un angle littéraire, mais qu'elle se constitue (pour le lecteur-spectateur de nos jours) du jeu de miroirs parallèles que produisent — face à face, en une confrontation par laquelle elles se rehaussent mutuellement — la littérature et la cinématographie.

NICOLAE ULIERIU

Repères bio-bibliographiques

1885 — 27 novembre: naissance de Liviu Rebreanu dans la commune de Tîrlişiua (département de Bistriţa Năsăud, en Transylvanie, province roumaine se trouvant à l'époque sous la domination de l'Autriche-Hongrie); il était le premier fils des 14 enfants de l'instituteur Vasile Rebreanu (1863—1914) et de Ludovica, née Diuganu (1865—1945).

1889 — La famille Rebreanu s'établit dans la commune de Maieru.

1895 — Liviu Rebreanu se fait inscrire au gymnase des garde-frontières à Năsăud. Il y fréquente les cours des premières deux classes et se transfère ensuite au Lycée allemand de Bistriţa.

1899 — La famille Rebreanu s'établit dans le village de Prislop.

1900—1902 — Liviu Rebreanu est élève à l'École supérieure de fantassins de Sopron (nord-ouest de la Hongrie).

1903—1906 — Il fréquente les cours de l'Académie Militaire « Ludoviceum » de Budapest.

1906 — 1er septembre: il termine l'Académie Militaire étant promu sous-lieutenant; il est nommé ensuite au 2e Régiment royal des fantassins de Gyula, dans le sud-est de la Hongrie.

1907 — En garnison à Gyula, il commence à écrire; un manuscrit daté du **6 février** contient le récit *Domnul* (« Le Monsieur ») qui, avec d'autres brefs récits, fait partie du volume, projeté mais jamais publié, *Scara măgărească* (« L'Échelle de l'âne »).

1908 — Liviu Rebreanu donne sa démission de l'armée austro-hongroise et revient à Maieru.

1909 — 15 octobre: départ pour Bucarest, capitale de la Roumanie où il commence à fréquenter le cénacle « Convorbiri critice » du professeur Mihail Dragomirescu; sa nouvelle *Răfuiala* (« Le Règlement des comptes ») paraît, **le 1er mai 1909,** dans la revue « *Luceafărul* ».

1910 — Au printemps, sur la demande du gouvernement de l'Autriche-Hongrie, il est arrêté et enfermé dans la prison de Văcăreşti, puis extradé et emprisonné à Gyula; libéré au début du mois d'août, il revient à Bucarest. De cette période datent des nouvelles ayant pour thème la vie des persécutés de la société: *Culcuşul* (« Le Gîte ») et *Golanii* (« Les Voyous »). La première est publiée **le 25 mai** par la revue « *Convorbiri critice* », la deuxième — **le 25 août,** par la même revue, après le retour de Liviu Rebreanu à Bucarest. Il épouse l'actrice Fanny Rădulescu. Avec son beau-frère, Mihail Sorbul, il rédige la revue « *Scena* » (qui cesse son apparition en janvier 1911); il continue de publier dans la revue « *Convorbiri critice* » où il remplit la fonction de secrétaire de rédaction.

1911 — 12 juin: il est nommé secrétaire littéraire du Théâtre National de Craiova, sur la recommandation de son ami Emil Gîrleanu. Il collabore aux revues « *Viaţa Românească* » (où il publie les récits *O strîngere de mînă* — « Une poignée de main » — et *Ocrotitorul* — « Le Protecteur ») et « *Luceafărul* » (où paraît le récit *Nevasta* — « L'Épouse »).

1912 — juin: Liviu Rebreanu est de nouveau à Bucarest, rédacteur à l'hebdomadaire « *Rampa* », où il signe la chronique théâtrale.

1913 — Il fait le projet d'un drame en quatre actes, *Răscoala* (« La Révolte »).

1914 — 28 juillet: déclenchement de la première guerre mondiale. Trois de ses frères cadets, Emil, Virgil et Iulius, sont mobilisés dans l'armée austro-hongroise et envoyés au front. Mort du père de l'écrivain; Ludovica Rebreanu, avec ses filles encore non mariées et les plus jeunes de ses fils, s'établit dans la commune de Beclean. Les circonstances de la mort de son père seront évoquées dans la nouvelle *Dincolo* (« Au-delà »). Liviu Rebreanu est élu secrétaire de la Société des Écrivains Roumains.

1916 — 27 août: entrée en guerre de la Roumanie du côté de l'Entente, contre les Puissances centrales. Après l'occupation, **en décembre,** de la ville de Bucarest par les troupes allemandes, l'écrivain — ancien sujet de l'Autriche-Hongrie — dut se cacher; arrêté, à la suite d'une dénonciation, par les autorités militaires d'occupation et accusé de ne pas s'être présenté lors de la mobilisation en Autriche-Hongrie, il parvint à s'enfuir du bureau où il devait être enquêté et se tint caché un certain temps dans les caves du Musée Kalinderu de Bucarest. Il réussit ensuite, avec l'aide des organisations ouvrières socialistes, à passer dans la Moldavie non occupée. Après la fin victorieuse de la guerre, il revient à Bucarest et participe avec enthousiasme à l'Union de la Transylvanie avec la Roumanie (**1er décembre 1918).**

1919 — mars: la confession littéraire *Calvarul* (« Le Calvaire ») est publiée en volume.

29 décembre: au Théâtre National de Bucarest, a lieu la première de sa pièce *Cadrilul* (« Le Quadrille »).

1920 — 20 novembre: parution du roman *Ion*, inspiré de la vie paysanne; le livre est

publié en deux volumes par les éditions Viaţa Românească et réédité ensuite en 1921, 1923, 1925, 1927 (deux éditions), 1930, 1939, 1941 (deux éditions), 1943. Six éditions en langues étrangères paraissent du vivant de l'écrivain. L'Académie roumaine lui octroie pour ce roman l'important prix «Năsturel».

1921 — Parution du volume *Catastrofa* (« La Catastrophe »), comprenant des nouvelles sur le thème de la guerre *(Iţic Strul, dezertor* — « Iţic Ştrul, déserteur » —, *Catastrofa, Hora Morţii* — « La Ronde de la Mort »). Départ de Liviu Rebreanu pour Ghimeş Palanca, à la recherche d'informations plus détaillées sur les circonstances de la mort de son frère cadet, Emil. Pendant la guerre, ce dernier, étudiant et officier artilleur dans l'armée de l'Autriche-Hongrie, avait été condamné par un tribunal militaire à être pendu, parce que, forcé de lutter sur le front contre les Roumains, il avait essayé de déserter. Ce tragique événement inspira à Liviu Rebreanu le roman *Pădurea spînzuraţilor* (« La Forêt des pendus »).

1922 — 27 juin: il achève d'écrire le roman *Pădurea spînzuraţilor*, publié la même année, pour lequel il se voit décerner par la Société des Écrivains Roumains le « Grand Prix du roman ».

1923 — 12 avril: première de la comédie *Plicul* (« L'Enveloppe ») au Théâtre National de Bucarest. Il commence à collaborer au journal « *România* » où il publiera jusqu'en 1925 des chroniques théâtrales. Il est élu vice-président de la Société des Écrivains Roumains.

1924 — 15 novembre: avec le poète Alexandru Dominic, il commence à publier l'hebdomadaire « *Mişcarea literară* », qui paraîtra jusqu'en octobre 1925.

1925 — Parution du roman *Adam şi Eva* (« Adam et Ève »), qui sera réédité en 1926, 1927, 1930, 1941, 1943. Un fragment de ce roman *(Servilia)* connaîtra en 1929 une version italienne. Liviu Rebreanu est élu président de la Société des Écrivains Roumains.

1926 — 17 mars: première de la pièce *Apostolii* (« Les Apôtres ») au Théâtre National de Bucarest. Il voyage à Berlin, comme délégué au Congrès international des écrivains; il se rend ensuite à Madrid, comme représentant de la Société des Écrivains Roumains au Congrès des dramaturges. En décembre — parution de son roman psychologique et social *Ciuleandra.*

1928 — 12—24 mars: il se trouve à Oslo pour participer au centenaire Henrik Ibsen. Voyage en Grande-Bretagne et en France. En décembre il est nommé directeur du Théâtre National de Bucarest, fonction qu'il détient jusqu'en **décembre 1929.**

1930 — Il se trouve à la tête de la Direction pour l'éducation du peuple, du Ministère de la propagande, poste d'où il démissionne la même année.
Il achète une vigne et une maison dans la commune de Valea Mare près de Piteşti (département d'Argeş) où il écrira plusieurs de ses ouvrages.

1931 — Parution du volume de notes de voyage *Metropole (Berlin, Roma, Paris)* (« Métropoles — Berlin, Rome, Paris »).

1932 — 20 février: il fait publier à Bucarest la revue « *România literară* », dont la première série paraîtra jusqu'au 6 janvier 1934. Publication du roman *Răscoala* (« La Révolte ») inspiré par les grandes révoltes paysannes de 1907. Le livre connaîtra deux éditions anthumes, en 1938 et 1942.

1933 — Il participe, en Yougoslavie, à un congrès international du PEN-Club et fait une excursion sur la Côte dalmate.

1934 — Parution du roman *Jar* (« Tisons ») aux éditions Adevărul; la même année, le roman sera réédité trois fois.

1935 — La presse tout entière rend hommage à Liviu Rebreanu à l'occasion de son jubilé.

1936 — Réédition du volume de nouvelles *Oameni de pe Someş* (« Gens des bords du Someş »), renfermant neuf brefs récits et nouvelles, publiés dans des volumes antérieurs.

1937 — 1er avril: Liviu Rebreanu signe aux côtés de Petru Groza, Mihai Ralea, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Victor Eftimiu Andrei Oţetea, Alexandru Philippide, Dumitru Botez, Şerban Cioculescu, etc., dans le journal « *Dimineaţa* », une protestation

des intellectuels devant la campagne de diffamation organisée par des éléments fascistes contre le grand écrivain Mihail Sadoveanu.

1938 — Parution du roman *Gorila* (« Le Gorille ») aux éditions Universala Alcalay. Roman à clef, *Gorila* est consacré à l'actualité immédiate, c'est-à-dire à l'immixtion toujours plus brutale dans la vie politique du pays des éléments fascistes (légionnaires) stipendiés de l'étranger.

1939 — 26 mai: sur la proposition de Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu est élu membre de l'Académie roumaine. Le discours de réception eut comme thème *Lauda ţăranului român* (« Éloge du paysan roumain »).

1940 — Il présente devant l'Académie roumaine la communication *Centenarul nuvelei româneşti* (« Le Centenaire de la nouvelle roumaine »), consacrée à Costache Negruzzi. Il proteste publiquement contre l'odieux Diktat fascisto-nazi de Vienne (le 30 août), par lequel la Roumanie était dépossédée d'une importante partie de son territoire national, la Transylvanie du Nord. Parution du roman de facture policière *Amîndoi* (« Tous les deux »), intitulé d'abord *Alibi* (« Alibi »). Il est, pour la deuxième fois, nommé directeur du Théâtre National de Bucarest, fonction qu'il remplira jusqu'à sa mort. En cette qualité, il prend l'initiative de constituer le Studio du Théâtre National.

1941 — Il se trouve à la direction du quotidien « *Viaţa* » de Bucarest.

1943 — Parution du volume *Amalgam* (« Amalgame »), renfermant des articles, des études, des conférences et des chroniques théâtrales, dont les pages intitulées *Cred* (« Je crois »), *Mărturisiri* (« Confessions »), *Literatura şi iubirea* (« La Littérature et l'amour ») renseignent abondamment sur le crédo de l'écrivain et sur la genèse de ses œuvres les plus importantes.

1944 — 1er septembre: Liviu Rebreanu meurt à Valea Mare, d'un cancer pulmonaire. Il est inhumé **le 3 septembre** dans le cimetière du village; quelques mois plus tard, il sera réinhumé au cimetière Bellu de Bucarest.

Les présents repères bio-bibliographiques sont rédigés d'après les tableaux chronologiques et les notes des volumes: *Nuvele* (« Nouvelles »), EPL, Bucarest, 1965, coll. « Biblioteca pentru toţi » et *Crăişorul Horea* (« Notre petit roi Horea »), éd. Minerva, Bucarest, 1983, coll. « Biblioteca pentru toţi », soignés par Niculae Gheran.

Repères bibliographiques

ÉDITIONS CRITIQUES

Opere (« Œuvres ») texte établi, notes, commentaires et variantes de Niculae Gheran et Nicolae Liu, étude introductive d'Al. Piru, volumes 1—3: *Nuvele* (« Nouvelles »), Bucarest, Éditions pour la Littérature (EL), 1968 (1er volume: *Nouvelles* /1908—1909, des volumes *Din volume* — « Des volumes » — et *Inedite* — « Inédites » » ; 2e volume: *Nouvelles* /1909—1919, des volumes *Din volume* et *Inedite*; 3e volume: *Nouvelles* /1910—1939, des volumes *Din volume*, *Din periodice* — « Des périodiques » —, *Prelucrări* — « Adaptations »).

Opere, texte établi, notes, commentaires et variantes de Niculae Gheran; Addenda et variantes en manuscrits, de Valeria Dumitrescu. 4e volume: *Ion*, Bucarest, éd. Minerva, 1970.

Opere, édition critique de Niculae Gheran; Addenda de Cezar Apreotesei et Valeria Dumitrescu, 5e volume: *Pădurea spînzuraţilor* (« La Forêt des pendus », Bucarest, éd. Minerva, 1972.

Opere, édition critique de Niculae Gheran; variantes en collaboration avec Valeria Dumitrescu, 6e volume: *Adam şi Eva* (« Adam et Ève »), Bucarest, éd. Minerva, 1974.

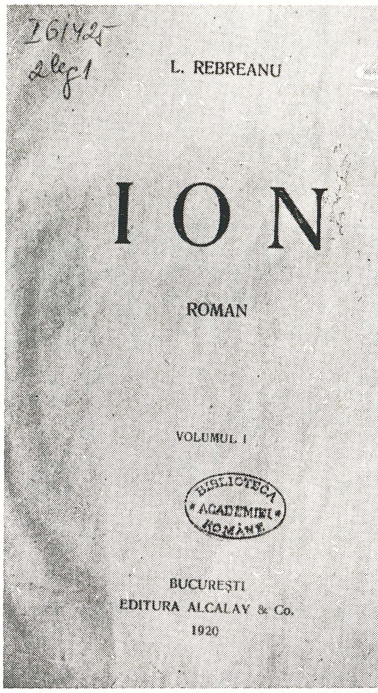
Opere, édition critique de Niculae Gheran; Variantes en collaboration avec Valeria Dumitrescu. 7e volume: *Ciuleandra*, *Crăişorul* (« Notre petit roi Horea »), Bucarest, éd. Minerva, 1975.

Éditions princeps
d'écrits de Liviu Rebreanu:

▲
Les Voyous (1916)

◀ *Inquiétudes* (1912)

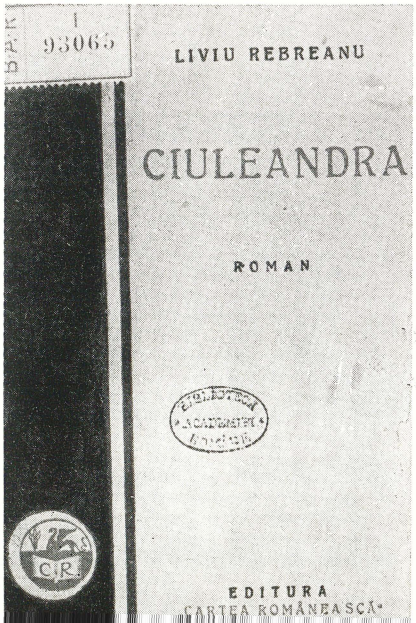
Ion (1920) ▶

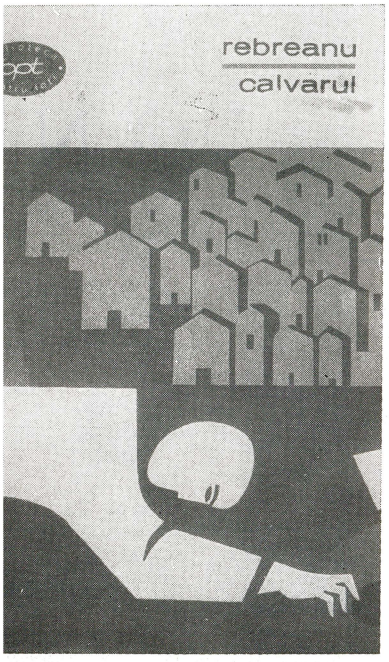


◀ *La Forêt des pendus* (1922)

La Révolte (1932) ▶

Ciuleandra (1927)
▼

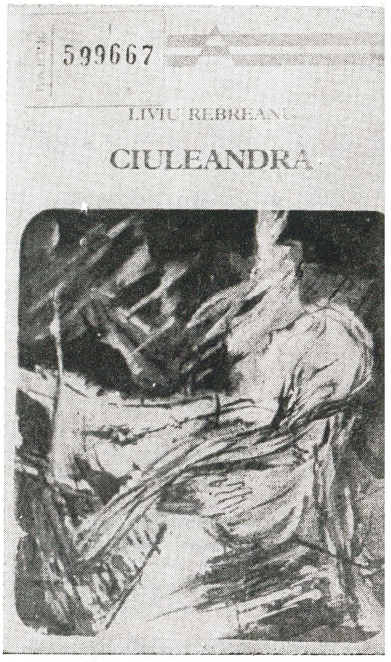




▲ *Ion* — édition bibliophile, 1966

◀ *Le Calvaire* — dans la populaire collection « Biblioteca pentru toţi », 1965

Ciuleandra — dans la série « Arcade » de éditions Minerva, 1966 ▶

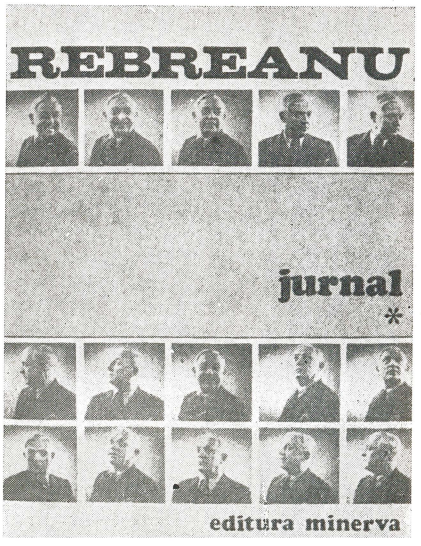


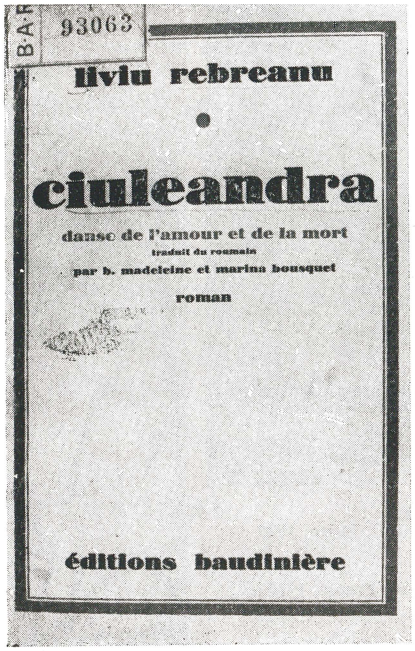
◀ *La Forêt des pendus*, volume 5 (1972) de la série d'« Œuvres » réalisée par Niculae Gheran

La Révolte — dans l'édition interéditoriale du Centenaire Rebreanu, 1985 ▶

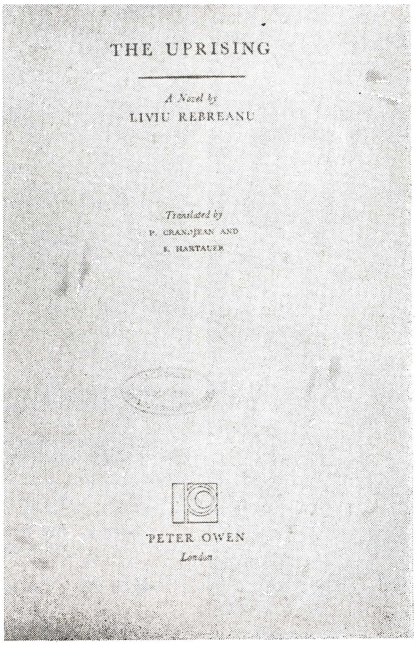
Le premier volume du *Journal*, paru en 1983

▼



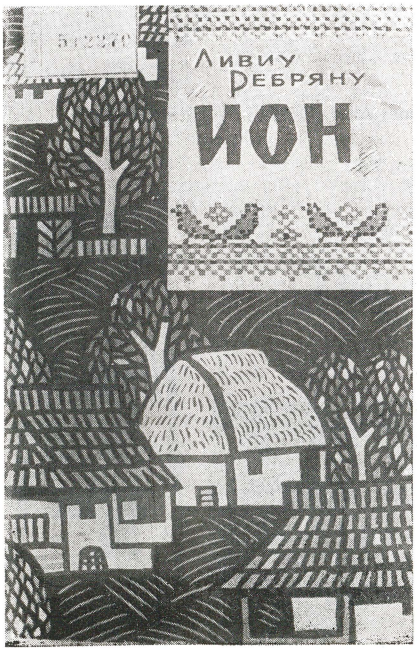


Ciuleandra, Paris, 1929

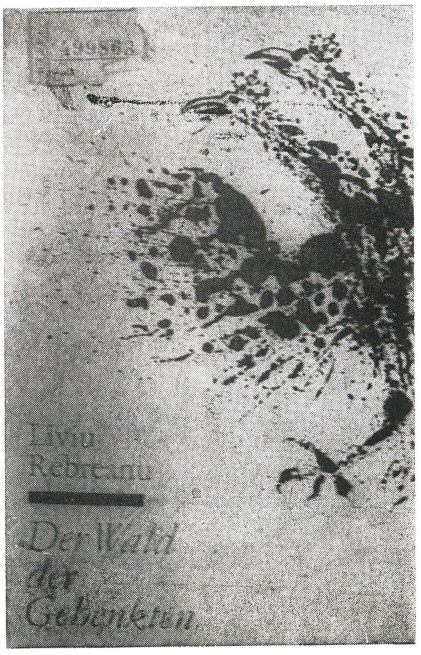


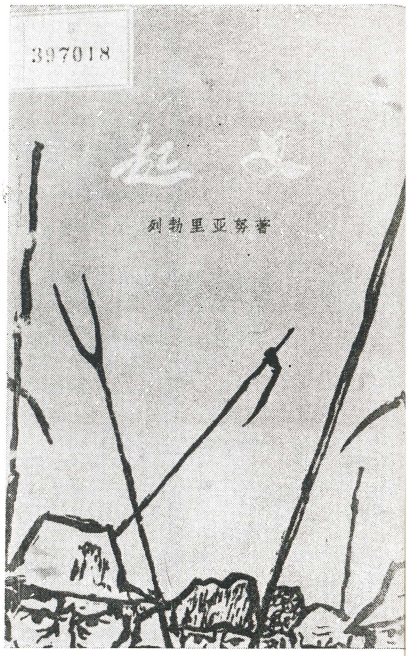
La Révolte, Londres, 1964

Ion, Moscou, 1966



La Forêt des pendus, Berlin, 1966



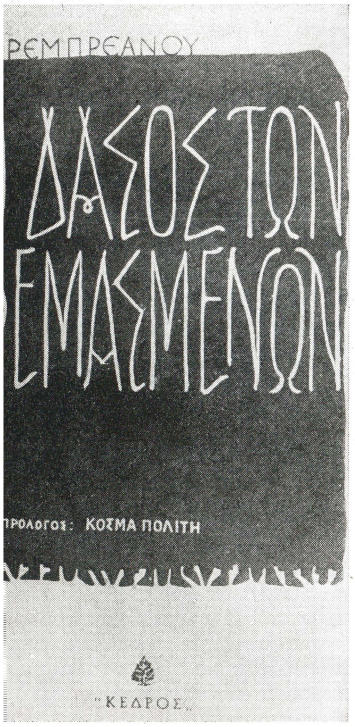


▲

Adam et Ève (fragment), Milan, 1929

◀*La Forêt des pendus*, Prague, 1928

La Révolte, Beijing, 1959▶

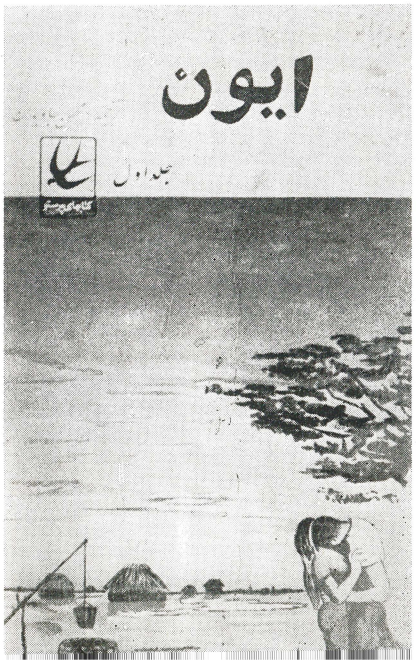


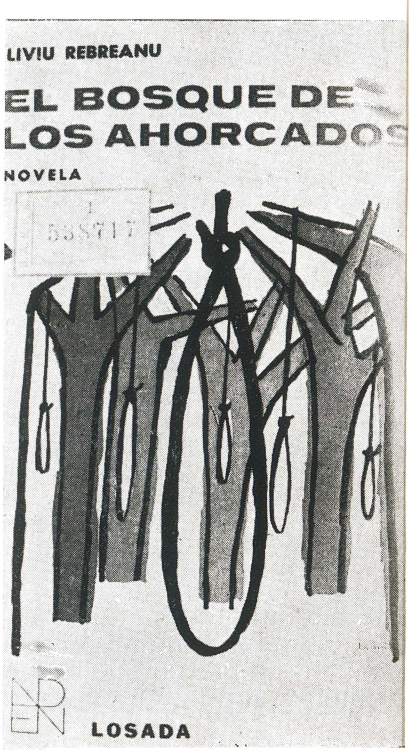
◀*La Forêt des pendus*, Athènes, 1961

La Forèt des pendus, Buenos Aires, 1967▶

Ion, Téhéran, 1965

▼





Opere, édition critique de Niculae Gheran; Variantes en collaboration avec Valeria Dumitrescu. 8e volume: *Răscoala* (« La Révolte »), Bucarest, éd. Minerva, 1975.

Opere, édition critique de Niculae Gheran; Addenda en collaboration avec Nicolae Coban. 9e volume: *Amîndoi* (« Tous les deux »), Bucarest, éd. Minerva, 1978.

Opere, édition critique de Niculae Gheran; transcriptions et traductions en collaboration avec Nicolae Coban et Gheorghe Fischer. 11e volume: *Teatru* (« Théâtre »), Bucarest, éd. Minerva, 1980.

Opere, édition critique de Niculae Gheran. 10e volume: *Gorila* (« Le Gorille »), Bucarest, éd. Minerva, 1981.

ŒUVRES CHOISIES

Opere alese (« Œuvres choisies »), avec une étude introductive d'Ov. S. Crohmălniceanu, volumes I—V, Bucarest, ESPLA, 1959—1961 (Ier volume: *Nuvele, schiţe, povestiri* — « Nouvelles, récits, narrations » —, publié par Nicolae Liu, 1959; IIe volume: *Ion*, 1959; IIIe volume: *Pădurea spînzuraţilor* — « La Forêt des pendus » —, 1959; IVe volume: *Răscoala* — « La Révolte » — , 1959; Ve volume: *Teatru, Publicistică* — « Théâtre. Journalistique »—, anthologie, notes et bibliographie de Nicolae Liu, 1961).

Opere alese (« Œuvres choisies »), avec une étude introductive d'Al. Piru, volumes I—II, Bucarest, Éditions pour la Littérature, 1962 (Ier volume: *Nuvele. Din periodice. Pădurea spînzuraţilor. Teatru* — « Nouvelles, Des périodiques. La Forêt des pendus. Théâtre » — ; IIe volume: *Ion, Răscoala* — « La Révolte »).

POSTHUMES

Caiete (« Cahiers »), édités par Niculae Gheran ; texte établi en collaboration avec Valeria Dumitrescu et Gh. Fischer, Cluj-Napoca, éd. Dacia, 1974. Le volume comprend les cahiers de création et les journaux de lecture de Liviu Rebreanu, de 1907 à 1918. Beaucoup des documents présentés concernent l'histoire des romans *Ion, Pădurea spînzuraţilor* (« La Forêt des pendus ») *Adam şi Eva* (« Adam et Ève ») et *Răscoala* (« La Révolte »).

La lumina lămpii (« À la lumière de la lampe ») édition commentée de Puia Florica Rebreanu et Niculae Gheran; préface de Niculae Gheran, intitulée *Entre l'amour et la solitude*, Bucarest, éd. Minerva, 1981. Prose épistolaire.

Jurnal (« Journal »), texte établi et étude introductive *(Histoire d'un journal)* par Puia Florica Rebreanu ; Addenda, notes et commentaires de Niculae Gheran, Bucarest, éd. Minerva, 1984. Volumes I—II. Notes quotidiennes de Liviu Rebreanu, qui ne devaient être publiées, conformément à la volonté de l'auteur, qu'après au moins 30 ans écoulés depuis sa mort. Le texte a une valeur de « document de travail », recréant une véritable « atmosphère de laboratoire ».

TRADUCTIONS

Romans

Ion

Die Erde, die trunken macht, traduction du Prof. Konrad Richter, Vienne/Leipzig, Wiener Verlagsgesellschaft, 1941.

Ion, le Roumain, traduction et introduction de Pierre Mesnard, Paris, Plon, 1945.

Ion, traduction de Janka Miteva, Sofia, Narodna Kultura, 1947.

Ion, Barcelona, éd. José Janés, 1950.

Ion. Apelo de terra. A voz do amor, traduction d'Antonio de Sousa, Lisbonne, éd. Ulisseia, 1955—1956.

Ion. Ava-i zemin. Ava-i' esg, traduction de Mosben Djavidan & Mahmud Fahr Dai, Teheran, éd. Amir Kabir, 1964—1965.

Ion, traduction d'A. Hillard, Londres, Peter Owen (UNESCO, « Collection of Representative Works », « Rumanian Series »), 1965.

La Voce della terra, traduction de Giovanni Serra, Milan, Edizioni Paoline, Collana « Capolavori », 1965.

Ion, traduction de S. Kulmanova, Moscou, Hudojestvennaya literatura, 1966

Iyūn, traduction d'Adīl Muhammad 'Ali Lūīs Buqtur, Le Caire, 1968

Mitgift, Berlin/Bucarest, Verlag Volk und Welt/ éd. Meridiane, 1969.

Ion, traduction de Hilmi Ömeroğlu, Istanbul, Millî Eğitim, Basimevi, 1970.

Ion, traduction de N. Alver et T. Tali, Tallin, Eësti raamat, 1970.

Ion, traduction de Danuta Bieńkowska, Varsovie, Instytut Wydawniczy-Pax, 1972.

***Pădurea spînzurați lor* (« La Forêt des pendus»)**

La Forêt des pendus, traduction de B. Madeleine et Léon Thévenin, Paris, éd. Perrin, 1932.
Der Wald der Gehenkten, traduction d'Erast Carabăț, Cernăuți, éd. Der Tag, 1932.
A floresta dos enforcados, traduction de Celestino Gomes et Victor Buescu, Lisbonne, Editorial Gleba Lda, Série « Romancistas de hoje », 2, 1945.
Hirtettyjen metsa, traduction de Lauri Ikonen, Helsinki, Suomen Kirja, 1946.
Les povešennyh, traduction en russe d'Olga Cruşevan, Bucarest, Édition pour la Littérature en langues étrangères, 1958.
Les povešennyh, traduction de V. Sugonjaj, Chişinău, (Kichinev), Kartja moldovenjaskè, 1960.
Les oběšených, traduction de Marie Kojecká-Karásková, Prague, Naše vojsko, 1960.
To dasos ton cremasmenon, traduction de M. Dimitriadi-Papaioanu, Athènes, éditions Kedros, 1961.
Gorata na obesenite, traduction de Gergana Stratieva, Sofia, Narodna kultura, 1962.
La foresta degli impiccati, traduction d'Enzo Loreti, Pescara, Edizioni Paoline, 1964.
A floresta dos enforcados, traduction de Celestino Gomes et Victor Buescu, Lisbonne, Edicôes Paulistas, 1965.
Les obesencov, traduction du Dr Peter Dovál, Bratislava, Slovenské vydavatel'stvo krásnej literatúry, 1965.
La Forêt des pendus, traduction de C. Borănesco, Paris, Éditions Baudelaire, Série «Chefs-d'œuvre d'aujourd'hui et d'hier», 1966.
Der Wald der Gehenkten, traduction de Valentin Lupescu, Berlin/Bucarest, Verlag Volk und Welt / éd. Meridiane, 1966.
El bosque de los ahorcados, traduction d'après la version française de Maria Teresa León et Rafael Alberti, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., Série « Novelistas de nuestra época », 1967.
Ghābat Al-Mawtā, traduction de Fawzi Chahin, Le Caire, 1967.
The Forest of the Hanged, traduction d'A. V. Wise, Londres, Peter Owen, 1967.

***Adam și Eva* (« Adam et Ève »)**

Adam und Eva, traduction de Günther Spaltmann, Bad Wörrishofen, Kindler und Schiermeyer Verlag, 1952.

Ciuleandra

Ciuleandra. La danse de l'amour et de la mort, traduction et adaptation de B. Madeleine et Marina Bousquet, Paris, Éditions Baudinières, 1929.
Culjandra, traduction d'Aurel Gavrilov, Belgrade, Izdavačko Preduzeče « Rad », Collection « Biblioteka Reč i misao », 1964.
Madeleine, traduction en allemand d'Anemone Latzina, Cluj-Napoca, éd. Dacia, 1975.
Ciuleandra (A dança do amor e da morte), traduction de Lôbo Vilela, Lisbonne, Editorial Gleba, Collection « Romances célebres », non daté.

***Crăișorul* (« Notre petit roi Horia »)**

Král'ovič Horia, traduction en slovène d'Angela Doválová, Turčiansky Sv. Martin, Svet, 1945.

***Răscoala* (« La Révolte »)**

Lázadás, traduction de Gáldi László, Budapest, Renaissance Könyvkiadó, 1945.
De Opstand, traduction de Jef. de Leau, La Haye, J. Philip Kruseman, 1945, réédité, 1946.
V'stanieto, traduction de Jordan Stratiev et Gergana Stratieva, Sofia, Narodna kultura, 1957.
La Révolte, traduction de Valentin Lipatti, Bucarest, Éditions en langues étrangères, 1957.
Buna, traduction de Stefan Milovič, Sarajevo, Izdavačko Preduzeče Narodna Prosvjeta, « Gama Biblioteka », 1958.
Qi yi, traduction en chinois, d'après la version française de Valentin Lipatti (Bucarest, 1957), Pékin (Beijing), Éditions pour la Culture du Peuple, 1959.
Bunt, traduction de Rajmund Florans, Varsovie, Czytelnik, 1959.
L'Insurrection, traduction d'Alain Guillermou, Paris, Club bibliophile de France, 1960.
La Révolte (fragment), traduction de Valentin Lipatti, dans *Nouvelles roumaines. Anthologie des prosateurs roumains*, textes choisis et traduits par les soins de la Commission Nationale Roumaine pour l'UNESCO ; la traduction a été relue par Jean Boutière, Professeur à la Sorbonne, Paris, éd. Seghers, Collection « UNESCO d'œuvres représentatives », Série européenne, 1962.

Der Aufstand, traduction de Thea Constantinidis, Berlin / Bucarest, Verlag Volk und Welt /éd. Meridiane, 1962.

Kho'i nghia, traduction de Nguyen Văn Nhān, Hanoi, Văn hóa, 1963.

The Uprising, traduction de P. Grandjean et S. Hartauer, Londres, Peter Owen (« UNESCO Collection of Representative Works », « Rumanian Series »), 1964.

La Rivolta, traduction en italien d'A. Colombo, Carabba Editore, 1964.

The Uprising, traduction de P. Grandjean et S. Hartauer, Carbondale, Southern Illinois University Press (UNESCO Collection), 1964.

Ikki, traduction d'I. Yoda Michiko, Tokyō, Shinko Shuppan-Sha, 1967.

Al-Thawrah, traduction de Muhammad Ibrāhīm Zaki, Le Caire, 1968.

A revolta, traduction de Nicolae Philipovici, São Paulo, Editôra Fulgor Limitada, 1965.

Vosstanie, traduction d'A. Sadetki, Moscou, Hudožestvennaja literatura, « Zarubežnyj roman XX veka », 1970.

Amîndoi (« Tous les deux »)

Alle beide, traduction de Hermine Pilder-Klein, Vienne, Wiener Verlag, 1944.

Nouvelles et récits dans les volumes:

Világirodalmi antológia, A világirodalom a XIX, században (« Anthologie de littérature universelle. Littérature universelle du XIXe siècle »), Budapest, Tankönyvkiado, 1956.

« Kwitnacy bez » i inne opowiadania rumuńskie (« "Le Lilas" et autres récits roumains »), Varsovie, Iskry, 1959.

Rumynskie povesti i rasskazy (« Nouvelles et récits roumains »), Moscou, Izdatel'stvo inostrannoj literatury, 1959.

Alltägliche Geschichten (« Récits quotidiens »), traduction d'Egon Weigl, Bucarest, ESPLA, 1960.

« Katastrofa » a jiné novely (« "La Catastrophe" et autres nouvelles »), traduction de František Holub, Prague, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961.

Világirodalmi antológia. A XX. század irodalma (Anthologie de littérature universelle. Littérature universelle du XXe siècle), Budapest, Tankönyvkiado, 1962.

Die Waage der Gerechtigkeit (« La Balance de la justice »), traduction de Liselotte Losano et Egon Weigl, Leipzig, Philip Reclam, Jun., 1963.

Antologia do conto romeno (« Anthologie de prose roumaine »), choix, traduction et note biographique de Nelson Vainer, Rio de Janeiro, Editôra Civilizaçao Brasileira, 1964.

Nouvelles roumaines, traduction d'Al. Duiliu Zamfirescu, Genève/ Bucarest, Éd. Librairie Rousseau/ Éd. Meridiane, Série « Les amis du Livre », 1964.

Die Abrechnung (« Le Règlement des comptes »), traduction d'Egon Weigl et Harald Krasser, Bucarest, Éditions de la Jeunesse, 1964.

Tezi, koito zaplaštat s života si (« Ceux qui paient de leur vie »), Sofia, Narodna kultura, 1965.

Introduction to Romanian Literature (« Introduction à la littérature roumaine »), New York, Twayne Publishers, Inc., 1966.

Meesters der roemeense vertelkunst (« Anthologie de prose roumaine »), Amsterdam, J. M. Meulenhoff, « Meesters der vertelkunst 20 delen », 1967.

Rumänische Erzähler (« Narrateurs roumains »), traduction d'Erich Hoffmann, Zurich, Manesse, Collection « Manesse Bibliothek der Weltliteratur », 1968.

Romen hikâyeleri antolojisi (« Anthologie de prose roumaine »), Ankara, Caddesi ; Istanbul, Varlik Yayinevi, 1968.

« Die schwarze Truhe » und andere rumänische Erzählungen («"La commode noire" et autres récits roumains »), édité par Edith Horowitz-Silbermann et Michael Rehs, Tübingen et Bâle, Hosrt Erdmann Verlag, 1970.

Romanian Short Stories (« Récits roumains »), Londres, Oxford University Press, Collection « The World's Classics », 1971.

Plusieurs récits, nouvelles, narrations et fragments de romans ont paru après la guerre, en anglais, français, allemand et russe, dans la « *Revue Roumaine* » et, en russe seulement, dans « Biblioteca 'România' », mensuels édités par la Rédaction des publications pour l'étranger « România » de Bucarest.

ÉTUDES CRITIQUES CONSACRÉES À L'ŒUVRE DE LIVIU REBREANU

ANDRIESCU, Al., *Stil și limbaj* (« Style et langage »), Iași, éd. Junimea, 1977.

ANTONESCU, Nae, *Reviste literare conduse de Liviu Rebreanu* (« Revues littéraires dirigées par Liviu Rebreanu »), Bucarest, éd. Minerva, 1985.

BALOTĂ, Nicolae, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX* (« De Ion à Ioanide. Prosateurs roumains du XXe siècle »), Bucarest, éd. Eminescu, 1974.

BALTAZAR, Camil, *Evocări și dialoguri literare* (« *Évocations et dialogues littéraires* »), Bucarest, éd. Minerva, 1974.

BĂNULESCU, Ștefan ; PURCARU, Ilie, *Colocvii. Artistul și epoca* (« Colloques. L'Artiste et l'époque »), Bucarest, Éditions pour la littérature, 1963.

BARBU, N., *Noi și clasicii* (« Nous et les classiques »), Bucarest, éd. Eminescu, 1975.

BRĂDĂȚEANU, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească* (« La Comédie dans la dramaturgie roumaine »), Bucarest, éd. Minerva, 1970.

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (« L'Histoire de la littérature roumaine des origines à nos jours »), Bucarest, éd. Fundațiilor Regale, 1941.

CERNA-RĂDULESCU, Al., *Arbori din țara promisă* (« Des arbres du pays promis »), Bucarest, éd. Cartea Românească, 1972.

CIOBANU, Nicolae, *Însemne ale modernității* (« Marques de la modernité »), Bucarest, éd. Cartea Românească, 1977.

CIOCULESCU, Șerban, *Varietăți critice* (« Variétés critiques »), Bucarest, 1966.

CIOPRAGA, Constantin, *Personalitatea literaturii române* (« La personnalité de la littérature roumaine »), Iași, éd. Junimea, 1973.

CONSTANTINESCU, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic* (« Le roman roumain de l'entre-deux-guerres »), Bucarest, éd. Minerva, 1977.

CREȚU, Nicolae, *Constructori ai romanului* (« Constructeurs du roman »), Bucarest, éd. Eminescu, 1982.

CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Liviu Rebreanu*, Bucarest, ESPLA, 1954.

DAN, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească* (« La prose fantastique roumaine »), Bucarest, éd. Minerva, 1975.

DRAGOMIRESCU, Mihail, *Critică* (« Critique »), IIe volume, Bucarest, éd. Casei Școalelor, 1928.

DRAGOȘ, Elena, *Structuri narative la Liviu Rebreanu* (« Structures narratives chez Liviu Rebreanu »), Bucarest, Éditions Scientifiques et Encyclopédiques, 1981.

FANACHE, Vasile, *Întîlniri . . .* (« Rencontres . . . »), Cluj-Napoca, éd. Dacia, 1976.

GHEORGHE, Fănică M., *Popasuri în timp . . .* (« Haltes dans le temps . . . »), Bucarest, éd. Ion Creangă, 1972.

ILIN, Stancu, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație* (« Liviu Rebreanu dans l'atelier de création »), Bucarest, éd. Minerva, 1985.

LOVINESCU, E., *Critice* (« Critiques »), IIe volume, Bucarest, éd. Ancora, 1929.

MANOLESCU, Nicolae, *Lecturi infidele* (« Lectures infidèles », Bucarest, EPL, 1966.

MARTIN, Aurel, *Metonimii* (« Métonymies »), Bucarest, éd. Eminescu, 1974.

OPREA, Alexandru, *Cinci prozatori iluștri, cinci procese literare* (« Cinq prosateurs illustres, cinq procès littéraires »), Bucarest, éd. Albatros, 1971.

OPRIȘAN, I., *File de istorie literară* (« Pages d'histoire littéraire »), Bucarest, éd. Albatros, 1972.

ORNEA, Z., *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea* (« Traditionnalisme et modernité dans la troisième décennie »), Bucarest, éd. Eminescu, 1980.

PERPESSICIUS, *Patru clasici (Eminescu, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu)* (« Quatre classiques — Eminescu, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu »), Bucarest, éd. Eminescu, 1974.

PETRESCU, Liviu, *Realitate și romanesc* (« Réalité et romanesque »), Bucarest, Éditions de la Jeunesse, 1969.

PHILIPPIDE, Alexandru Al., *Considerații confortabile* (« Considérations confortables »), Bucarest, éd. Eminescu, 1970.

PIRU, Al., *Liviu Rebreanu*, Bucarest, Éditions de la Jeunesse, 1965.

RAICU, Lucian, *Liviu Rebreanu*, Bucarest, Éditions pour la Littérature, 1967.

REBREANU, Fanny Liviu, *Cu soțul meu* (« Avec mon mari »), Bucarest, Éditions pour la Littérature, 1963.

REBREANU, Puia Florica, *Pămîntul bătătorit de părintele meu* (« La terre foulée par

les pieds de mon père »), Bucarest, Éditions Sport-Tourisme, 1980.
SADOVEANU, Profira, *Stele și luceferi* (« Étoiles et astres »), Bucarest, Éditions pour la Littérature, 1969.
SĂNDULESCU, Al., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu* (« Introduction à l'œuvre de Liviu Rebreanu »), Bucarest, éd. Minerva, 1976.
SÂNGEORZAN, Zaharia, *Conversații critice* (« Conversations critiques »), Cluj-Napoca, éd. Dacia, 1980.
SASU, Aurel, *Liviu Rebreanu*, Bucarest, éd. Albatros, 1978.
STREINU, Vladimir, *Pagini de critică literară* (« Pages de critique littéraire »), IIIe—IVe volumes, Bucarest, éd. Minerva, 1974—1976.
TODORAN, Eugen, *Secțiuni literare* (« Sections littéraires »), Timișoara, éd. Facla, 1974.
UNGHEANU, M., *Pădurea de simboluri* (« La Forêt de symboles »), Bucarest, éd. Cartea Românească, 1973.
VIANU, Tudor, *Arta prozatorilor români* (« L'Art des prosateurs roumains »), Bucarest, éd. Albatros, 1977.
ZACIU, Mircea, *Lecturi și zile* (« Lectures et jours »), Bucarest, éd. Eminescu, 1975.

EUGEN GASNAȘ

Vers l'«Opera Omnia»

En 1968 débutait l'une des plus amples et des plus substantielles éditions critiques des 25 dernières années, l'édition complète des *Œuvres* de Liviu Rebreanu (en 11 volumes), conçue à la mesure de ce grand écrivain roumain, dont la prose a depuis longtemps acquis un caractère d'universalité, et due à Niculae Gheran qui y travailla 13 ans. Si l'on y ajoute le volume *Caiete* (« Cahiers ») publié par Niculae Gheran en 1974, celui intitulé *Amalgam* (« Amalgame »), réédité par Mircea Muthu en 1976, la correspondance publiée en 1981 sous le titre *La lumina lămpii* (« À la lumière de la lampe ») ainsi que les deux volumes du *Jurnal* (« Journal ») parus en 1984 aux soins de Puia Florica Rebreanu et Niculae Gheran, on acquiert une image qui donne la mesure titanesque du « créateur du roman roumain », comme était qualifié Rebreanu lors du premier hommage posthume rendu par le président de l'Académie roumaine, le sociologue Dimitrie Gusti, en septembre 1944.

Revenant à l'édition critique en question — un modèle de travail scrupuleux et érudit — Niculae Gheran y ordonna les textes selon un critère chronologique, à l'exception des pièces de théâtre publiées en 1980 dans le 11e volume.

Les trois premiers volumes — édités par *Niculae Gheran* et *Nicolae Liu* — renferment les nouvelles et les récits publiés soit en volume, soit dans les périodiques de l'époque, soit enfin demeurés en manuscrit.

À partir du quatrième volume commencent les romans (que les éditeurs ont publiés le plus souvent chacun dans un volume).

Pour ces volumes Niculae Gheran a parfois collaboré avec d'autres spécialistes. Le 5e volume comporte, par exemple, un *Addenda* signé par Cezar Apreotesei et Valeria Dumitrescu; dans les 6e et 7e volumes les variantes sont établies en collaboration avec Valeria Dumitrescu; et l'addenda du 9e volume avec Niculae Coban; dans le 11e volume il est spécifié que les transcriptions et traductions (de projets et de fragments dramatiques en hongrois) sont faites en collaboration avec Nicolae Coban et Gheorghe Fischer.

Pour ce qui est de la technique d'édition, Niculae Gheran accorde — tout comme Perpessicius, l'éditeur des œuvres d'Eminescu — un large espace à l'appareil critique. À juste titre, car l'œuvre de Liviu Rebreanu s'est constituée moins aisément que celle d'autres écrivains. Rebreanu écrivait laborieusement, surtout au début, et le style « objectif » auquel il s'était contraint exigeait une grande concentration; l'écrivain commença souvent ses romans à partir de projets plus anciens; tel un véritable architecte, il faisait au préalable toutes sortes de calculs et d'ébauches; et opérait des modifications dans les textes entre le manuscrit et l'épreuve imprimée, ou d'une édition

à l'autre, à mesure que son expérience augmentait. Enfin, il a laissé de nombreuses pages de journal, des notes de lecture, etc. Comme un bon fermier, Rebreanu s'était ménagé un véritable jardin où ses chefs-d'œuvre « poussaient » parmi d'autres plantes plus ou moins « rebelles ». Il fallait que tous ces textes trouvent leur place dans une édition critique et Niculae Gheran leur a accordé l'attention requise. Son appareil critique — qui varie d'un volume à l'autre, d'une œuvre à l'autre, voire de la nouvelle ou du récit à la pièce de théâtre — comprend en général quatre sections: I — brèves informations chronologiques concernant l'endroit où l'œuvre fut publiée pour la première fois (si elle le fut); II — détails concernant la genèse de l'œuvre et les échos enregistrés par la critique de l'époque; III — données concernant l'établissement du texte (endroit où se trouve le manuscrit, problèmes à part qu'il soulève, etc.); IV — variantes du texte. Ces sections ont une étendue différente d'une œuvre à l'autre, présentent parfois des interférences ou cèdent la place à d'autres, en fonction du caractère de chaque texte (esthétique, historique, social, biographique, politique, etc). Le 5e volume, par exemple, consacré au roman *Pădurea spînzuraţilor* renferme, en dehors des 320 pages du roman proprement dit, non moins de 498 pages auxiliaires: un *Addenda* édité avec le même caractère que le texte de l'œuvre et totalisant environ 340 pages, qui comprend: les cahiers de création de l'écrivain; les lettres d'Emil Rebreanu, frère du prosateur et modèle du roman; d'autres documents ayant trait à la vie de cet officier, etc. plus la pièce de théâtre tirée du roman, et, bien sûr, un chapitre de *Notes, commentaires et variantes* concernant la genèse de l'œuvre, les références critiques, les variantes, les traductions à l'étranger, etc., totalisant quelque 160 pages tirées en caractères plus petits.

L'appareil critique du roman *Gorila* ne respecte pas non plus la structure classique. Il est composé d'une ample étude intitulée *Le Roman du roman*, d'un chapitre de *Variantes* et d'un dossier de *Références critiques*. Aux côtés des chroniques signées peu après la parution du livre (dans l'ordre chronologique de leur publication) par Pompiliu Constantinescu (« *Vremea* », 26 juin 1938), Perpessicius (« *România* », 30 juin 1938), Şerban Cioculescu (« *Revista Fundaţiilor Regale* », 1er août 1938), l'éditeur mentionne dans ce dernier chapitre de l'appareil critique les comptes rendus signés par des noms moins connus de l'époque ainsi que, « délibérément » — comme l'auteur le précise dans une note au bas de la page — « un choix d'informations extrait de la presse de l'entre-deux-guerres », informations publiées dans des journaux et des revues à partir de 1931 (donc, sept ans avant la parution du livre), et, plus loin, « pour parachever l'histoire du livre », des références aux interviews accordées par l'auteur entre 1931 et 1938. Si d'ordinaire Niculae Gheran s'arrête à la manière dont l'œuvre a été reçue par la critique de l'époque — considérant peut-être superflu de répéter les éloges constants de la critique, cette fois-ci ces informations historiographiques s'étendent des premiers commentaires jusqu'à ceux de 1980, jusqu'à de jeunes critiques, tels que Aurel Sassu ou Ion Simuţ.

Certes on pourrait longtemps s'attarder sur cette édition, vraiment monumentale, qui fait état non seulement de la fébrilité sans trève d'un écrivain de génie comme Rebreanu, mais aussi de l'image littéraire et socio-politique de toute une époque. Niculae Gheran a dépouillé les archives, a minutieusement examiné la presse de l'entre-deux-guerres et n'a rien laissé lui échapper de ce qui était essentiel pour la connaissance de l'homme et de l'écrivain Liviu Rebreanu.

Cette œuvre est maintenant à la portée de tous avec toutes ses ébauches, avec ses projets architectoniques, avec ses réalisations et ses tâtonnements. C'est le plus bel hommage qu'on pouvait rendre à l'écrivain lors de son centenaire.

FĂNUŞ BĂILEŞTEANU

NOS COLLABORATEURS

ŞERBAN CIOCULESCU (n. 1902), critique et historien littéraire, professeur d'université, membre de l'Académie de la R. S. de Roumanie. Parmi ses ouvrages les plus connus, mentionnons *La Vie de I. L. Caragiale* (1940), *Aspects de la poésie contemporaine* (1942), *Dimitrie Anghel* (monographie, 1945), *Introduction à la poésie de Tudor Arghezi* (1946, éd. nouvelle 1971), *Variétés critiques* (1966), *Médaillons français* (1971), *Caragialiana* (1974), *Poètes roumains* (1982).

NICOLAE BALOTĂ (n. 1925) — critique et historien littéraire, auteur de nombreux ouvrages dont: *Euphorion* (1969), *Labyrinthe* (1970), *La Lutte avec l'absurde* (1971), *De Ion à Ioanide* (1974), *Jacob Burckhardt — un humaniste moderne* (1974), *L'Univers de la prose* (1976), *Mappemonde littéraire*, 1983.

DUMITRU MICU (n. 1928), docteur en sciences philologiques, professeur d'histoire de la littérature roumaine à l'Université de Bucarest. Volumes publiés: *Le Roman roumain contemporain* (1959), *L'œuvre de Tudor Arghezi* (1965), *La Lyrique de Blaga* (1967), *L'Esthétique de Lucian Blaga* (1970), *Début de siècle:* 1901—1918 (1970), *« Gîndirea » et le « gîndirisme »* (1975), *G. Călinescu* (1979), *Rumänische Literatur der Gegenwart* (en collaboration avec N. Manolescu, Münich, 1968), *Le Modernisme roumain* (vol. I — 1983; vol. II — 1985).

DOLORES TOMA (n. 1948), docteur, maître-assistant au Département de langue et littérature françaises de l'Université de Bucarest. Spécialiste du XVIIe siècle français, auteur du livre *Cyrano de Bergerac — un modèle du baroque* (Univers, 1982) et de nombreux articles de spécialité parus dans des publications universitaires. A publié une édition critique roumaine des œuvres de Mme de Lafayette, des traductions et des articles portant sur des auteurs roumains tels que Bacovia, Goga, Cantemir, Agîrbiceanu, Sadoveanu.

PAUL DUGNEANU (n. 1951). Licencié de la Faculté de langue et littérature roumaines de Bucarest. Critique littéraire. A publié des études, essais et articles sur des écrivains contemporains et classiques ainsi que les volumes *Univers imaginaire* (essais sur la poésie), (1981), et *Camil Petrescu interprété par...*, 1985.

NICOLAE ULIERIU (n. 1941), licencié de la Faculté de philologie de l'Université de Bucarest et des cours post-université de relations internationales. Travaille actuellement dans le cadre du système de diffusion des films. Activité journalistique ininterrompue dès l'époque de ses études universitaires (chroniques littéraires et de film, reportages, interviews). Assure, à partir de 1981, la chronique cinématographique de l'hebdomadaire « Săptămîna ».

FĂNUŞ BĂILEŞTEANU (n. 1947), critique littéraire et essayiste. Licencié de la Faculté de langue et littérature roumaines de l'Université de Bucarest. Présent dans la presse de spécialité, le jeune critique est l'auteur de trois anthologies: *Mihail Sadoveanu vu par...* (1974), *Alexandru Macedonski vu par...* et *Notre légende* (1975). Il signe une *Introduction à l'œuvre de Mihail Sadoveanu* (1977) et réunit dans *Absides* (1980) des essais sur la poésie contemporaine roumaine. Le volume *Réfractions* (1980) veut rendre compte de la prose autochtone d'aujourd'hui.

Pour vous abonner à la

REVUE ROUMAINE

adressez-vous à ROMPRESFILATELIA, Sectorul Export-Import Presă
B.P. 12—201, télex 10376 prsfir,
Bucarest — Roumanie, Calea Griviței nr. 64—66
ou aux correspondants de ROMPRESFILATELIA à l'étranger:

● **ALBANIE:** Entreprise du Livre et du Film, Tirana ● **R. D. ALLEMANDE:** Buchexport, Leninstraße 16, Leipzig 701 ● **R. F. D'ALLEMAGNE:** Kubon & Sagner — P.O.B. 34.01.08, 8 München 34; W. E. Saarbach — 5 Köln 1, P.O.B. 101.610; Otto Harrassowitz, 6200 Wiesbaden, P.O.B. 2929; Lange & Springer D-1000 Berlin 33, Heidelberger Platz 3, West-Berlin; Buchhandlung Albert Müller, P.O.B. 165, Epplestraße 19, D-7000 Stuttgart 70 ● **ARGENTINE:** Libreria Hachette S.A. — Rivadavia 789/45 (RC), Buenos Aires ● **AUSTRALIE:** The James Bennett Group, 4 Collaroy Street, Collaroy N.S.W. 2097 ● **AUTRICHE:** Globus. A. 1206, Höchstädtplatz 3, Wien; Buchhandlung Gerold & Co. Graben 31, A-1011 Wien ● **BELGIQUE:** Office International de Librairie, 30, Avenue Marnix, 1050 Bruxelles ● **BULGARIE:** Hemus — Boul. Russky 6, Sofia ● **CANADA:** Metropolitan News Agency Inc., 1248 Peel Street (Corner St. Catherine) Montreal — 119-Québec ● **R.P. de CHINE:** China National Publications Import Corporation, P.O.B. 88 Beijing ● **R.P. de CORÉE:** Chulpanmul — Phenian ● **COTE D'IVOIRE:** Agence Ivorienne Hachette — B.P. 9253 route des 220 Logements, Abidjan ● **CUBA:** Ediciones Cubanas, Empresa de Comercio Exterior de Publicación OBISPO 461, La Habana ● **DANEMARK:** Mungsgaard, Norregade 6, Copenhague K ● **ESPAGNE:** Marcial Pons, Bárbara de Braganza, Madrid 4; Díaz de Santos, Lagasca 95, Madrid 6; Díaz de Santos, Calle Balmes 417—419, Barcelona 22 ● **EQUADOR:** Muñoz Hermanos S.A. General Aguirre 178 y de Agosto, Apartado 3023, Quito ● **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE:** Fam Book Service, 69 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003; Ebsco — Subscription Service, P.O.B. 1943, Birmingham Alabama 35201; Read More Publications Inc., 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10006; F.W. Faxon Company Inc., 15 Southwest Park, Westwood 020090; Haventa Ltd. — P.O.B. South Harpswell 11, Maine 04079 ● **ÉGYPTE:** Al Ahram, Al Galaa Street, Cairo ● **FINLANDE:** Akateeminen Kirjakauppa, P.O.B. 128, S.F. 00101, Helsinki 10 ● **FRANCE:** Hachette — 58, rue Jean-Bleuzen, F. 92170 Vanves; Dawson-France S.A. Service Librairie, B.P. 40, 91121 Palaiseau; Offilib — 48, rue Gay-Lussac, 75 Paris ● **GRÈCE:** John Mihalopoulos & Son, 75 Hermou Street, P.O.B. 73 Thessaloniki; Janina University, Faculty of History, Janina; Kostarakis Brothers, 2 Hippokratous Street, Athens 143; ● **HONGRIE:** Kultura, P.O.B. 149, Budapest 62 ● **ISRAEL:** Lepac — 15, Rambam Street, P.O.B. 1136 Tel-Aviv ● **ITALIE:** Messaggerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123 Milano ● **LIBAN:** Messagerie du Moyen Orient de la Presse et du Livre, Beyrouth ● **MAROC:** Sochepress Angle, rues Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683 — Casablanca ● **MONGOLIE:** Ulan Bator Central Post Bureau Pechaty ● **NORVÈGE:** Tiedsskrift Sentralen — Karl Johangt. 41—43, Oslo 1 ● **PAYS-BAS:** Swets & Zeitlinger — 347 Heereweg, Lisse; Martinus Nijhoff — Lange Voorhout 9—11, P.O.B. 269, Den Haag 2076; Meulenhoff, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197 ● **POLOGNE:** Ars Polona, Warszawa, Krakowskie Przedsmiescie 7 ● **PÉROU:** Librería y Distribuidora Sigle S.A. Jirón Trujillo 222 Rimao, Apartado 5872, Lima ● **PORTUGAL:** Central Distribuidora Librería, 57 Av. Santos Dumond, 4 Lisabona 1 ● **ROYAUME-UNI:** Collet's Holding Ltd. — Denington Estate, Wellingborough Northants NN. 82 Q 5; Hachette Gotch Ltd., Gotch House — 20 St. Bride Street, London EC. 4 A BJ ● **SUÈDE:** C.E. Fritzes, Fredsgatan 2, 10327 Stockholm 16; Almqvist & Wiksell — S 101—20 Stockholm ● **SUISSE:** Pinkus & Cie., Froschaugasse 7, 8001 Zürich; Schweizer Buchzentrum — 4600 Olten, Amthausquai 23; Schmidt Ag. — Seevogelstraße 34, 4002 Basel; Karger Libri — Petersgraben 31, CH 4011, Basel ● **TCHÉCOSLOVAQUIE:** Artia — We Smeckach 30, Praha 1; Slovart — Gottwaldove nam 805, 32 Bratislava ● **U.R.S.S.:** Mejdunarodnaia Kniga — Moscou G-200 ● **VIETNAM:** Phong Phaf Hann Bao/Chi; 17 Dihh Lâ. Hanoi ● **VENEZUELA:** Sorocaima — Av. Francisco de Miranda 114 (Frente al Correo de Chacao), Caracas 106 ● **YOUGOSLAVIE:** Yougoslovenska Kniga — P.O.B. 36, Beograd; Prosveta — Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555; Forum — Novisad, Iv Misica, P.O.B. 206.

43 434

Imprimée à l'Entreprise polygraphique «Arta Grafică»,
Calea Serban Vodă no 133—135, Bucarest—Roumanie